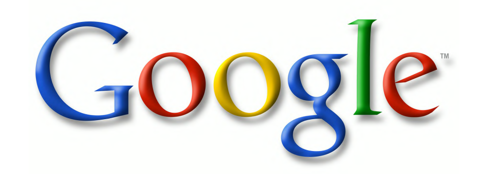
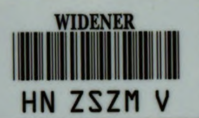
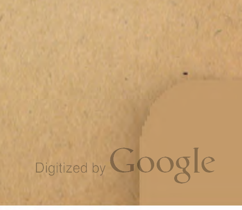


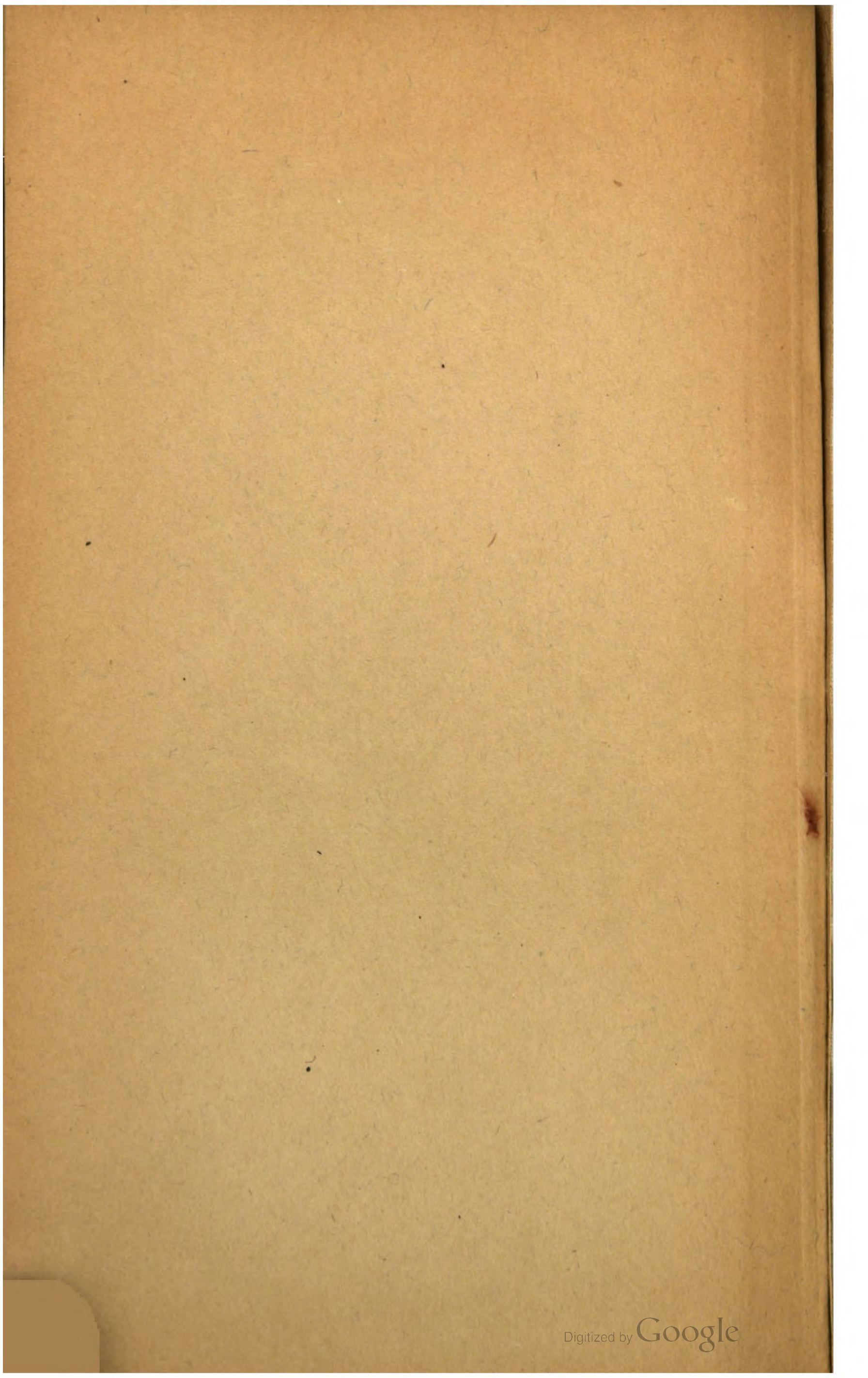





HARVARDIANA
ET
VE RI
TAS
CHRISTO ECCLESIAE
ACADEMIA IN NOV·ANG







Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart.

Biographisch-kritische Skizzen der Mitglieder.

Neue Folge

von

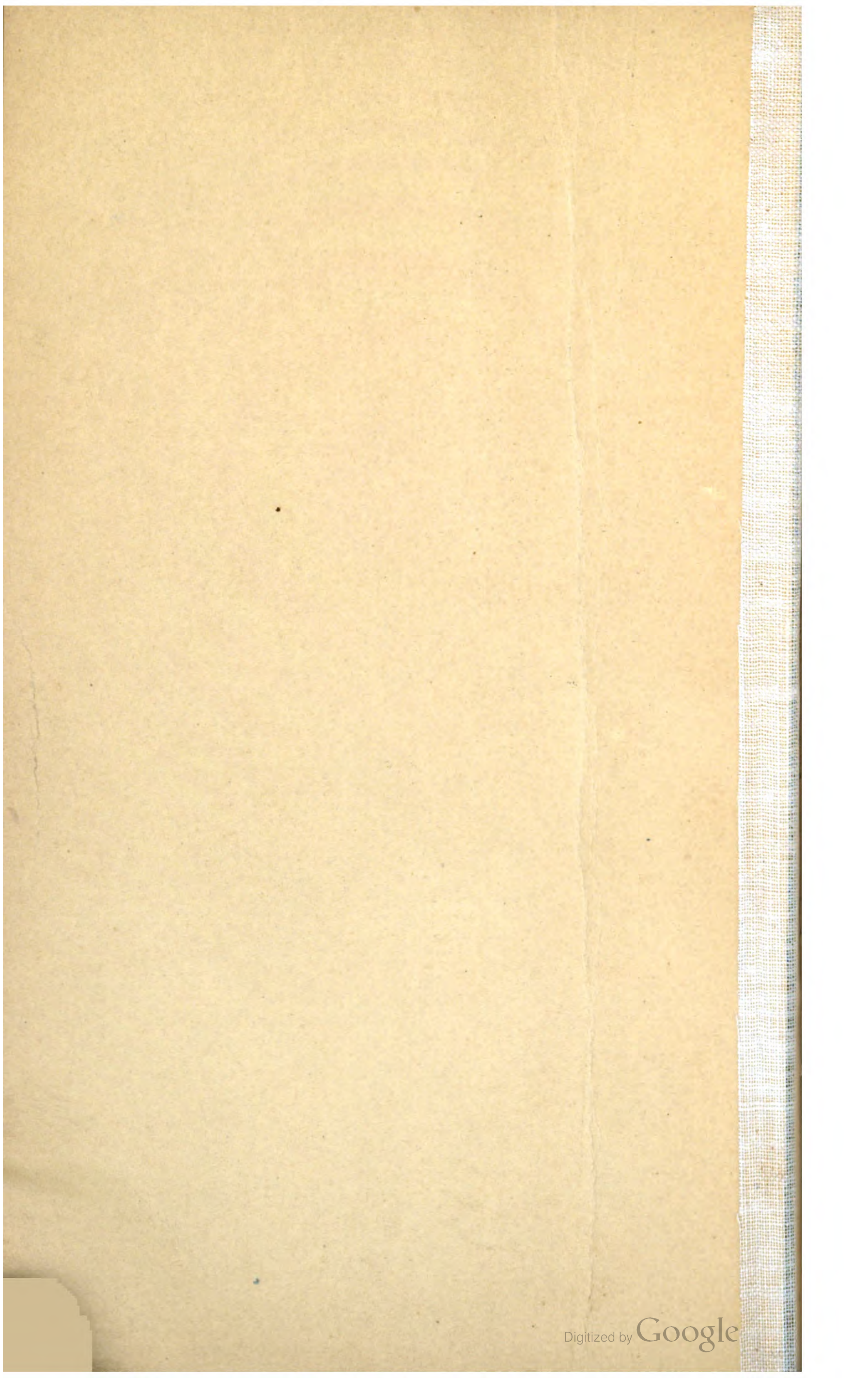
Ernst Roeder.

Mit 61 Portraits.



Dresden und Leipzig.
E. Pierson's Verlag.
1896.

Preis 4 Mark



Das Dresdner Hoftheater.



GRAF NICOLAUS VON SEEBACH.

LICHTDRUCK VON STENGEL & MARKERT, DRESDEN.

Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart.

Biographisch-kritische Skizzen der Mitglieder.

Neue Folge

von

Ernst Roeder.

Mit 61 Portraits.

Dresden und Leipzig.
E. Pierson's Verlag.
1896.



Graf Nicolaus von Seebach.

Lichtdruck von Stengel & Markert, Dresden.

Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart.

Biographisch-kritische Skizzen der Mitglieder.

Neue Folge

von

Ernst Roeder.

Mit 61 Portraits.



Dresden und Leipzig.
E. Pierson's Verlag.
1896.

Dem Generaldirector

der Königlichen musikalischen Kapelle

und des Hoftheaters

Grafen Nicolaus von Seebach

ehrerbietigst

gewidmet

Vom Verfasser.

Vorwort.

Das vorliegende Buch stellt sich, wenn es auch in sich selbst abgeschlossen ist, als eine Fortsetzung des vor nunmehr sieben Jahren in demselben Verlage erschienenen Werkes von Dr. Adolf Kohut dar. Der Personaletat des Hoftheaters hat sich inzwischen so wesentlich verändert, und es ist so oft der Wunsch nach einer Fortführung jenes Werkes laut geworden, daß der Herausgeber annehmen zu dürfen glaubt, es werde das vorliegende bescheidene Buch eine freundliche Aufnahme in den sich für das Theater interessirenden Kreisen finden. Das Buch enthält biographische Skizzen aller derjenigen jetzt am Hoftheater angestellten Künstlerinnen und Künstler, die nach dem Abschluß des Kohut'schen Werkes angestellt wurden. Auf die im Laufe der sieben Jahre abgegangenen Mitglieder ist in den betreffenden Einleitungen hingewiesen. Der Herausgeber hat versucht, die Personalien und Daten so genau als möglich zu bringen, um auch theatergeschichtlichen Anforderungen im strengeren wissenschaftlichen Sinne möglichst zu genügen; wo der Leser Mängel nach dieser Seite hin entdecken sollte, sind sie nicht dem Herausgeber zur Last zu legen, sondern der Verschlossenheit des in Frage kommenden Künstlers. So ist z. B. nicht in allen Fällen möglich gewesen, die Geburtstags- und -Jahresfrage zu beantworten. Was die Behandlung des

künstlerischen Wesens der einzelnen Mitglieder betrifft, so glaubte der Herausgeber im allgemeinen Interesse zu handeln, wenn er der Lokalkritik in den wichtigsten Fällen das Wort ertheilte. Es wurden daher des öfteren die Auslassungen der Kritiker der Tagesblätter herangezogen, namentlich der Dresdner, wie der Herren Wolfgang Kirchbach, Leonhard Lier, Arthur Seidel, Hermann Starcke, Ferdinand Gleich, Ludwig Hartmann, Carl Söhle u. A. Da alle Citate mit genauer Quellenangabe versehen sind, ist es dem Leser nicht schwer, sie in jedem einzelnen Falle zu erkennen.

Dresden, im November 1895.

Ernst Roeder.

Die General-Direction.

Graf Nicolaus von Seebach.

Schon als mit dem Tode des Grafen Platen-Hallermund am 1. September 1889 der Posten des Generaldirectors der Königl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters verwaist wurde, hörte man verschiedentlich den Namen des Rittmeisters a. D. Kammerherrn Grafen Nicolaus Seebach als des muthmaßlichen Nachfolgers in diesem Amte nennen. Mancherlei Gründe führten die sich für die Verhältnisse des Hoftheaters Interessirenden auf jenen Gedanken, vor Allem die nahen Beziehungen des Königlichen Kammerherrn zu dem Hofe in Verbindung mit den in weiteren Kreisen bekannt gewordenen hervorragenden musikalischen Befähigungen des Grafen und dem hohen Interesse, welches derselbe auch der Bühnenkunst im Allgemeinen entgegenbrachte. Kannte man ihn doch namentlich auch als ständigen Gast bei den Wagner-Aufführungen in Bayreuth, und fehlte er auch sonst nicht, wo es ein höheres künstlerisches Interesse zu bethätigen galt.

Jene Erwartungen haben sich denn auch erfüllt, wenn auch erst nach einem fast fünfjährigen Interregnum, währenddessen die Geschäfte der Hoftheater-

Intendanz vom Geheimrath Bär stellvertretungsweise geführt wurden. Geheimrath Bär, der der Kunst und ihren Vertretern ein warmes Interesse entgegen-brachte, war schon längst mit dem Hoftheater eng verwachsen; hatte er doch schon vor dem Grafen Platen nach dem Tode des Freiherrn von Könneritz interimistisch die Generaldirection der musikalischen Kapelle und des Hoftheaters in Händen. So lag es nahe, daß man ihn auch nach dem plötzlichen Hinscheiden Platen's wieder berief. Und wenn das dadurch geschaffene Interregnum vielleicht etwas länger währte, als es für das Kunstinstitut nöthig und von höchster Stelle beabsichtigt war, so fiel doch für den alten Herrn schwer in's Gewicht, daß er mit Leib und Seele am Theater hing und nur schweren Herzens ihm entsagt haben würde.

Mit zunehmendem Alter und damit verbundener Kränklichkeit wurde Geheimrath Bär, der übrigens gelegentlich seines 80. Geburtstages am 26. September 1892 zum Wirklichen Geheimen Rath mit dem Titel Excellenz ernannt worden war, der Stütze bedürftig, die er denn auch in dem Grafen Seebach erhielt. Am 12. Januar 1894 meldete das amtliche „Dresdner Journal“ officiell die Ernennung des Königl. Kammerherrn Grafen Seebach zum zeit-weiligen Stellvertreter Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimen Raths Bär. Darnach wurde Geheimer Rath Bär „von denjenigen Geschäften repräsentativer Natur, welche ihm als stellvertretendem General-

director der Königlichen musikalischen Kapelle und des Hoftheaters zur persönlichen Leistung obliegen, z. B. dem Erscheinen bei den Besuchen der Allerhöchsten Herrschaften in den Hoftheatern 2c., entbunden.“ Mit dieser repräsentativen Vertretung wurde zunächst Graf Seebach betraut. Und wenn dieser nach dem Wortlaut der Bekanntmachung vorerst noch keinen Einfluß auf die künstlerische Leitung der Hofbühne hatte, so wußte man doch, daß die Ausdehnung der Befugnisse auch auf diese wichtigste Seite der Intendanzgeschäfte hin nur noch eine Frage der Zeit war.

Als dann Geheimrath Bär am 19. Februar 1894 zum größten Leidwesen Aller, die ihn kannten, aber ganz besonders der Mitglieder des Hoftheaters, denen er allen ein geradezu väterlich gesinnter Freund gewesen ist, gestorben war, übernahm auch bald Graf Seebach die gesammten Directionsgeschäfte. Die Bekanntmachung der officiellen Ernennung zum Generaldirector 2c. erfolgte sodann am 1. März. Am 7. März wurde Graf Seebach im Königlichen Opernhause, dessen Bühne taghell erleuchtet war, durch den Minister des Königl. Hauses, von Nostitz-Wallwitz, in sein Amt eingewiesen in Anwesenheit der gesammten darstellenden Mitglieder, des Beamten- und Arbeiterpersonals beider Hoftheater. Der Intendanzrath Dr. Koppel-Ellfeld empfing den Minister, sowie den Grafen Seebach am Eingange des Theaters und geleitete sie auf die zu einer Renaissance-

halle eingerichtete Bühne. Der Minister richtete hier zunächst eine Ansprache folgenden Inhalts an die Anwesenden:

„Es ist eine kurze Spanne Zeit verflossen seit dem schweren Verluste durch das Hinscheiden eines hochverdienten Mannes, der wie er als Mensch durch treueste Pflichterfüllung, durch reiches Wissen und reiche Erfahrung, durch Güte des Herzens und überhaupt sich vermöge seiner Stellung, die länger als ein gewöhnliches Menschenalter währte, exemplarisch ausgezeichnet hat, so auch zuletzt noch als Leiter des Königlichen Hoftheaters und der Königlichen Kapelle. Ich glaube, es ist hier in Aller Sinne, wenn ich auch heute von dieser Stelle aus zu den Kränzen, die Sie am Sarge des Excellenz Bär niedergelegt haben, ein Reis dauernder Erinnerung und unauslöschlicher Verehrung füge. Allein, die heutige Feier sei nicht der Trauer geweiht, sondern der Freude und der Hoffnung darüber, daß der lange verwaiste Posten eines Generaldirectors der Königlichen Kapelle und des Hoftheaters durch die Gnade Sr. Majestät des Königs wieder besetzt ist. Ich stelle Ihnen hiermit in der Person des Königlichen Kammerherrn Grafen Seebach den neuen, von Sr. Majestät ernannten Generaldirector vor."

Darauf wies Se. Excellenz in prägnanten Gegenüberstellungen auf Licht und Schatten des schwierigen Amtes hin, sprach die Erwartung aus, daß der Ernannte stets mit ruhiger, starker Hand alle durch

widerstrebende Strömungen sich bildenden Differenzen, wie sie in jeder großen Korporation vorkommen, auszugleichen wissen werde, und fuhr, zu Graf Seebach gewandt, fort:

„Sie haben sich ein schönes und hohes Ziel, aber auch ein schweres gewählt. Ich bin davon überzeugt, Sie werden mit hingebendem Eifer bemüht sein, unserem Kunstinstitut den ererbten und neu erworbenen Ruhm zu festigen und zu vermehren. Sie werden mit Verständniß die Traditionen pflegen, die ein oft beneideter Vorzug und ein werthvoller Theil unserer Kunstverfassung sind, und sie mit dem Fortschreiten zu verbinden wissen. Sie werden in schonender, aber gerechter Weise Meinungsverschiedenheiten ausgleichen und mit Sorgfalt darüber wachen, daß das Räderwerk unserer Bühnenkunst im geregelten Gange bleibt. Endlich auch, und dies ist die weniger reizvolle und poetische Seite, werden Sie Mittel und Wege finden, um die Opfer, die Se. Majestät für die Erhaltung seiner Kapelle und seiner Theater zu geben genöthigt ist, innerhalb enger Grenzen zu bewahren und sie nur in Anspruch zu nehmen, soweit sie unbedingt erforderlich sind. Sie alle aber, meine Damen und Herren, kommen Sie Ihrem neuen Chef vertrauensvoll entgegen und suchen Sie durch treue Pflichterfüllung sein Amt zu erleichtern, wie er Ihnen seinen Beistand auch nicht versagen wird.“

Generaldirector Graf Seebach entbot darauf allen

Hoftheatermitgliedern seinen Gruß und hob hervor, daß er vollkommen davon durchdrungen sei, welch schweres und verantwortungsreiches Amt er übernehme. Mit Recht würden die höchsten Anforderungen an das erste Kunstinstitut des Landes gestellt; ihnen gerecht zu werden sei nur durch unermüdliche Arbeit, selbstlose Pflichterfüllung und vor Allem consequentes Unterordnen jedes Sonderinteresses zum Besten des Ganzen zu erreichen. Da ein gemeinsames gedeihliches Wirken nur bei gegenseitigem Vertrauen denkbar sei, bitte er, ihm schon jetzt dasselbe, welches er in Bälde zu verdienen hoffe, zu schenken, wofür er seinerseits mit vollem Vertrauen Allen entgegenkomme. Ein Jeder, ohne Ansehen der Person, werde in ihm — soweit das gemeinsame höhere Interesse dies gestatte — stets einen wohlwollenden, für alle Fälle aber einen unbedingt gerechten Vorgesetzten finden. „Und so mögen denn Alle," schloß der Herr Graf, „mit mir freudig an die Arbeit gehen in der Zuversicht, daß es gelingen werde, die Anerkennung des Allergnädigsten Herrn zu erringen und den alten Ruf der Königlich Sächsischen Hofbühne zu erhalten und zu mehren."

Generalmusikdirector Hofrath Schuch dankte im Namen Aller, treue Pflichterfüllung gelobend, indem er betonte, daß Graf Seebach, welcher mit jugendstarker Hand die Oberleitung erfaßt habe, als der Mann, welchen Se. Majestät der König dem Institut zum Führer gegeben habe, bereits das volle Ver-

trauen Aller besitze. Unter seiner Führung würden Alle mit neuem Eifer und erneuter Lust an die großen Kunstaufgaben herantreten. — Zum Schluß der Feierlichkeit brachte der Minister von Nostitz-Wallwitz auf Se. Majestät den König ein dreifaches Hoch aus.

In der That hat Graf Seebach die Zügel des Hoftheaters mit kraftvoller Hand ergriffen, und der neue Geist prägte sich bald nach Innen und Außen hin aus. Es kamen zunächst die sich allerdings zum Theil später als undurchführbar erweisenden Erlasse, von denen einer den darstellenden Mitgliedern verbot, den Hervorrufen außer am Schlusse des Stückes Folge zu leisten, während der andere die „Blumenausstellungen“ auf der Scene perhorrescirte. Viel einschneidender als diese mehr oder weniger harmlosen Aeußerungen der neuen Generaldirection waren die auf die Umgestaltung des durch das darstellende Personal gebildeten künstlerischen Apparates des Hoftheaters gerichteten Bestrebungen. Ein gewisses ruhiges Laissez faire, laissez aller, das bisher über dem Hoftheater und seiner Regieführung gelagert hatte, machte mit einem Male einem recht bewegten Leben Platz, das in schnellem Personalwechsel und zahlreichen Neuengagements seinen äußeren Ausdruck fand. Die Zurückstellung älterer, nicht mehr im Vollbesitze ehemaliger jugendlicher Frische und idealer Mittel befindlichen Künstler ist gewiß im Interesse höherer Gesichtspunkte an und

für sich nicht zu tadeln, und sie wäre auch nicht so Gegenstand allgemeiner Besprechung geworden, wenn es sich nicht zum Theil gerade um die bisher im Vordergrunde des Theaters stehenden Kräfte gehandelt hätte. Damit vielfach in Verbindung gebrachte, die nicht unwichtigen finanziellen Verhältnisse des Hoftheaters und seiner Mitglieder berührende Fragen, entziehen sich zunächst einer öffentlichen Beurtheilung. Daß sie aber bei einem Kunstinstitut, wie das Dresdner Hoftheater unter Umständen auf die ästhetische Seite hinwirken können oder müssen, steht natürlich außer Zweifel.

Die Frage, von welcher Bedeutung die angestrebten oder schon vollendeten Neuerungen für die Aesthetik des Hoftheaters gewesen sind, muß ebenfalls als noch nicht spruchreif bis auf spätere Zeit zurückgestellt werden. Eine Beurtheilung des sich aus der bisherigen Thätigkeit des neuen Intendanten ergebenden ästhetisch-künstlerischen Gewinnes, wie er sich aus den Neuaufführungen und Neueinstudirungen nach der literarischen und musikalischen Seite hin zeigen mußte, würde in Betracht der verhältnißmäßig kurzen Zeit der Directionsführung des Grafen Seebach nur ein unzureichendes Bild liefern können. Es bedarf einer längeren Zeit denn kaum mehr als Jahresfrist, um künstlerische Principien durchzuführen, aber noch längere Zeit gehört dazu, einen Standpunkt zur richtigen Erkenntniß und ihrer Beurtheilung zu gewinnen.

Immerhin will die eifrige Suche nach jungen Kräften dem unbefangenen Beobachter die Hoffnung aufkommen lassen auf einen für die höheren Ziele der Kunst reichen Gewinn. Freilich, die Zeit des Hangens und Bangens muß erst vorüber, und die unruhige Periode des Suchens einer Zeit des „Gefunden haben's“ gewichen, solide Ruhe, die Grundbedingung wahrer Arbeitskraft, wieder gewonnen sein.

Graf Nicolaus Seebach ist am 9. Februar 1854 in Paris geboren, als Sohn des damaligen dortigen sächsischen Gesandten, Sr. Excellenz des Herrn Albin Leo Freiherrn von Seebach, der am 12. Dezember 1864 in den belgischen Grafenstand erhoben wurde, eine Erhöhung, die am 8. Januar 1866 auch in Sachsen anerkannt wurde. Seine Mutter ist eine Gräfin Nesselrode. Graf Seebach widmete sich zunächst dem Offiziersstande, und über zwölf Jahre hindurch ist er aktiver Offizier im Königl. Sächs. Gardereiter-Regiment gewesen. Seit dem 20. April 1877 war er Sekondelieutenant, dann Premierlieutenant vom 26. Juli 1883 ab; Rittmeister der Reserve ist er seit dem Jahre 1889 und gleichzeitig erhielt er die Ernennung zum Königlich Sächsischen Kammerherrn. Eine Zeit lang hatte er sich auch diplomatischen Geschäften gewidmet, in welcher Stellung er am Petersburger Hof weilte, woselbst er auch gelegentlich der Krönungsfeier Alexanders III. den Russischen Annen-Orden erhielt.

Größere Reisen führten ferner den Grafen See-

bach nach England und Indien, von wo zurückgekehrt, er zur Kräftigung der etwas angegriffenen Gesundheit zunächst in Görbersdorf im Riesengebirge und ferner auf dem Landsitze eines ihm befreundeten ungarischen Magnaten einige Zeit weilte. Noch einmal hatte übrigens Graf Seebach eine Königliche Mission zu erfüllen, als er gelegentlich des fünfzigjährigen Priesterjubiläums des Papstes Leo XIII. die Glückwünsche des Sächsischen Hofes dem Papste nach Rom zu überbringen hatte. Das Comthurkreuz des Gregorius-Ordens ist das äußere Zeichen der Erinnerung, das Graf Seebach an jene Mission besitzt.

Heute tritt der Offizier und Diplomat in ihm der Oeffentlichkeit gegenüber hinter dem Theaterdirector zurück, wenngleich ein Theaterintendant auch immer ein Diplomat sein muß! Das Wohl und Wehe des Königlichen Hoftheaters liegt in seiner Hand, große künstlerische Verantwortlichkeit ruht auf seinen Schultern, und von seinen Maßnahmen und seiner künstlerischen Einsicht erwartet man die Lösung wichtiger Fragen der Literatur und Kunst, nicht nur zu Gunsten eines Institutes wie das Dresdner Hoftheater, das bislang immer in den ersten Reihen der deutschen Bühnen rangirte, sondern des Ruhmes der Stadt Dresden und des sächsischen Landes überhaupt.



Franz Koppel-Ellfeld.

Im März 1890 wurde mit der Berufung des damaligen Theaterkritikers der „Dresdner Nachrichten“, Dr. Franz Koppel-Ellfeld, in das Amt des Dramaturgen an das Dresdner Hoftheater ein an diesem Kunstinstitut lange verwaist gewesener Posten aufs Neue besetzt. Hofrath Julius Pabst war der letzte Inhaber der Stellung, und der ist schon seit dem October 1881 todt. Die Berufung Dr. Koppel's fiel in die Interimsleitung des Hoftheaters durch Geheimrath Bär, und sie rechtfertigte sich durch die hervorragenden Beweise von sowohl literarisch-schöpferischer Kraft, wie tüchtiger dramaturgischer Fähigkeiten, die Dr. Koppel einerseits als Bühnenschriftsteller, andererseits als Theaterkritiker gegeben hatte. Er führte seiner Zeit eine scharfe kritische Feder, und zeigte allenthalben ein so eingehendes literarisches und künstlerisches Verständniß, daß es sehr wohl wünschenswerth erscheinen konnte, seine Kraft in eine entsprechende Stelle an das Hoftheater dauernd zu fesseln.

Dr. Koppel-Ellfeld ist ein Mann von ausgedehnten wissenschaftlichen Kenntnissen und reichen Erfahrungen,

Menschen- und Weltkenntniß; während eines nach Innen und Außen wechselvollen Lebens konnte er sich diese seiner künstlerischen Thätigkeit sehr wohl zu Gute kommenden Eigenschaften in reichem Maße aneignen.

Koppel-Ellfeld ist ein Kind des Rheinlands, speciell des durch seine guten Weine wie guten, fromm-fröhlichen Menschen berühmten Rheingau's. Seine Wiege stand auf dem Gute Oberrheinsberg bei Eltville, und seine lebhafte, unaufhörlich schaffende Phantasie gleicht fast der unversiegbaren Eltviller Champagnerquelle. Am 7. Dezember 1840 wurde Franz Koppel geboren.

Ueber seine Jugend bringt die „Deutsche Bühne in Wort und Bild“ einige nähere Angaben, die des allgemeinen Interesses halber an dieser Stelle mitgetheilt sein mögen. Koppel's Vater besaß in Gemeinschaft mit dem als diplomatischem Agenten von den Monarchen und Ministern aller Großmächte geschätzten und vielverwendeten Staatsrathe von Klindworth das schön am Rhein gelegene Anwesen, sowie in der ganzen Gemarkung vertheilte Weinberge. Der Oberrheinsberg war in den vierziger Jahren das Rendez-vous aller sich Raths erholenden Diplomaten und Bundestagsgesandten, aber auch der alte Fürst Metternich, der greise König Ludwig I. von Bayern und andere regierende Herren erschienen dort und verkehrten im sogenannten Incognito auf das Intimste mit dem Geheimen Minister des Aus-

wärtigen von ganz Europa. Kein Wunder, daß der aufgeweckte Geist des jungen, einzigen Sohnes vom Hause eine außerordentliche Frühreife erlangte; der kaum zehnjährige Knabe machte bereits Begrüßungsgedichte für allerhöchste und höchste Tischgäste. Nach dem Jahre 1848 war allerdings eine finanzielle Krisis eingetreten. Koppel sen. und Klindworth kamen in Konkurs, und während der letztere nunmehr ohne festen Aufenthalt von Hof zu Hof wanderte, siedelte Koppel nach Stuttgart über. Der greise König Wilhelm von Württemberg hatte ihn als Vertrauten Klindworth's kennen und schätzen gelernt, und er benutzte ihn fortan als seinen geheimen Agenten und persönlichen Vermittler zwischen ihm und Klindworth, weil er nicht wünschte, daß sein officielles Kabinet und seine ministerielle Umgebung über seine politische Verbindung mit dem bei den Liberalen bereits schlecht angeschriebenen Agenten Näheres erfahren sollten.

Auch an dem jungen Koppel, der in Stuttgart das Gymnasium besuchte, fand der König Gefallen, und er trug ihm bald Correspondenz mit Klindworth auf, ja er schickte den sehr sprachgewandten Obergymnasiasten gelegentlich da- und dorthin und ließ sich von ihm Bericht erstatten. Auch als Student der Rechte an der Universität Tübingen erfreute sich der Corpsbursche der „Suevia“ der besonderen Gnade des Königs. Das Alles war offenes Geheimniß, obschon Koppel's Vater als Privatmann in Stuttgart lebte und nur ganz zuletzt zum Scheine eine

mit Hackländer's Ressort verbundene untergeordnete öffentliche Stellung in der Bau- und Gartendirection einnahm; der junge Franz Koppel galt, wie sein Vater, als Günstling, und man erwartete von ihm eine große Carriere im Dienste des Königs.

Da führte der plötzliche, infolge einer akuten Erkältung eingetretene Tod des Monarchen eine Aenderung herbei. Hackländer und Koppel, die Beide — ganz ohne Grund — bei der Königin Olga in Ungnade standen, wurden 1861 Knall und Fall entlassen. Koppel zog sich auf sein kleines Weingut in Eltville zurück, wo er nach wenigen Jahren starb. Sein Sohn, Franz Koppel, der inzwischen auch als flotter Corpsstudent der „Misnia" in Leipzig gelebt, dann in Heidelberg sein Doctor- und in Tübingen sein juristisches Staatsexamen gemacht hatte, widmete sich zunächst dem freien Schriftstellerberufe, und er trat, nachdem er sich in Dresden mit einer dort erzogenen hochgebildeten und schönen jungen Württembergerin, einer reichen Erbin, verheirathet hatte, eine Reise durch ganz Europa an, die, einen einjährigen Aufenthalt in Neapel und München abgerechnet, sich über zehn Jahre hinaus erstreckte. Im Jahre 1869 ließ sich das Paar in Dresden nieder und bildete bald den Mittelpunkt einer feinen, literarisch angehauchten Geselligkeit. Im Jahre 1876 trennten sich die Gatten in aller Güte. Koppel-Ellfeld, der sich inzwischen einen guten literarischen Namen gemacht hatte, und an der Technischen Hochschule als

Privatdocent der Geschichte angestellt war, ging dann eine Zeit lang ganz zur Journalistik über und bekleidete die Stellung eines Theaterkritikers an den „Dresdner Nachrichten".

Die erwähnten Reisen umfaßten Italien, Spanien, Großbritannien, Skandinavien und den Orient, während seine Wirksamkeit an der Technischen Hochschule in Dresden in die Jahre von 1871 bis 1876 fiel.

Die poetischen Talente Koppel's machten sich, wie schon oben erwähnt, bereits in dem Kinde bemerkbar. Am meisten entwickelten sie sich später nach der dramatischen Seite hin, wenn ihm auch noch manches Gedicht in Form von Prologen ꝛc. sehr wohl gelungen ist, die zu verfassen er schon durch seine dienstliche Stellung nicht selten berufen ist.

Mancherlei Anregung empfing der junge Poet in den Jahren 1863 und 64 in München, wo er dem Dichterbunde „Crocodil" angehörte. Das erste von ihm veröffentlichte Drama war „Das Ende des Schill", dem sodann das humoristische Epos „Cervantes auf der Fahrt" (1865) und der Roman „Zwei Brüder in Jesu" (1867) folgten. Diesen gut aufgenommenen Erstlingswerken schloß sich die zuerst in Dresden im Jahre 1875 am 1. Dezember aufgeführte fünfactige schwungvolle Römer-Tragödie „Spartacus" an. Dr. Albert Möser, jetzt Professor am Wettiner Gymnasium in Dresden, sagt über das Stück im „Dresdner Anzeiger" vom 3. Dezember

1875 u. A.: „Spartacus ist als Kämpfer für das Recht der Unterdrückten, ein Held gezeichnet, der auf die Sympathien jeder Zeit Anspruch machen kann. Als Rachedämon steht ihm anspornend seine Mutter zur Seite. Der Gang des Stückes ist im Allgemeinen der, daß uns bis zur Höhe des dritten Actes das Gelingen des bekannten Sklavenaufstandes vorgeführt wird, daß derselbe dann aber weiterhin keineswegs blos durch die kriegerische Ueberlegenheit des Crassus unterdrückt wird, sondern daß im Wesen des Spartacus eine innere Brechung eintritt, sofern er, der die Sklaven zu einem menschenwürdigen Dasein hat emporheben wollen, schließlich einsehen muß, daß sie seinen Idealen nicht reif sind, und daß er eigentlich nur die Bestialität entfesselt hat. In Consequenz wendet sich diese Bestialität gegen ihn selbst, und er erliegt den Streichen der Fechter; die endliche Unterdrückung des Sklavenaufstandes durch Crassus ist nur ein äußeres Accedenz. Crassus selbst ist zu den Vorgängen des Stückes in eine mehr innere Beziehung gesetzt, sofern seine Tochter Lydia, die Gattin des Prätors Lentullus, von den Sklaven mit fortgeführt ist. Und diese Lydia hat außerdem noch den Zweck, dem sie liebenden Spartacus das edel Menschliche in der Gestalt des ewig Weiblichen fortwährend nahe zu halten und dadurch den Conflict mit den entmenschten Fechtern um so tiefer zu motiviren. Die Aufführung wurde außerordentlich beifällig aufgenommen.“ Dettmer

spielte die Titelrolle, Porth den Crassus, Pauline Ulrich die Mutter des Spartacus und Anna Haverland die Lydia.

Kurz vor dem „Spartacus“ hatte auch ein satirisches Lustspiel „Auf Kohlen“, das 1872 erschien, bei seiner Erstaufführung in Leipzig Aufsehen gemacht. Das Stück geißelte die Gründungswuth der Zeit. Darauf folgte eine Reihe kleinerer Lustspiele und Humoresken, darunter die Lustspiele: „Welcher Meyer?“ und „Ein Don Juan-Examen“, bis 1885 am 28. Februar das patriotische Schauspiel „Marguerite“ wiederum einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Das Stück wurde auf fast allen deutschen Bühnen aufgeführt, und eröffnete seinem Verfasser eine neue Aera bühnenschriftstellerischer Schaffenskraft und großer Bühnenerfolge. Das Stück hat vor Allem jenen einen großen Vorzug, daß es nicht nur die an eine gute dramatische Dichtung zu stellenden Anforderungen erfüllt, sondern gleichzeitig auch eine von patriotischem Geiste getragene schätzbare Bereicherung der vaterländischen Bühnenliteratur ist. Man kann sogar behaupten, daß der Patriotismus an dem Stück sein tendenziöser Zweck ist. Das ist ihm sogar zum Vorwurf gemacht worden. Mit Unrecht. Ganz abgesehen davon, daß ein jedes Land solche Tendenzstücke zu Gunsten seiner selbst gebraucht, liegt es nahe und ist es Bedürfniß, die großen Errungenschaften, die Deutschland mit dem Siege von 1871 davon trug, poetisch und dramatisch zu verherrlichen. Daß

man in solchen Fällen die Worte zum Lobe des Siegers nicht ängstlich wägt, wird wohl von Niemand mit Recht als ein Nachtheil erachtet werden.

Koppel-Ellfeld hat in seiner „Marguerite“ ein wirksames, bürgerliches Schauspiel geschrieben, das die gesellschaftlichen Zustände im Elsaß, wie sie in den siebziger Jahren wirklich lagen, getreu wiedergespiegelt, das also in der Literatur Zeit und Zustände festhält, die für die Geschichte Deutschlands doch wohl nicht bedeutungslos sind. Die Wirkungen der historischen Ereignisse auf das Denken und Empfinden von Personen aus dem bürgerlichen Leben treten als Motive der Handlung auf. Die Conflicte derselben entwickeln sich auf Grund der kriegsgeschichtlichen Ereignisse in Verbindung mit Vorkommnissen innerhalb der Familie Marguerite

ns. Diese Marguerite ist eine in Frankreich französisch erzogene Elsässerin; ihr Herz ist erst Frankreich zugewendet, wird aber von deutscher Liebe besiegt.

Nach „Marguerite“ erschien zunächst das mit Max Grube, dem damaligen Dresdner Hofschauspieler, jetzigem Oberregisseur der Königlichen Schauspiele in Berlin, zusammen verfaßte Volksstück in vier Akten „Hans im Glück“. Das Stück wurde von den „Münchnern“ überall mit größtem Beifall gegeben und im Ganzen an etwa hundert Bühnen aufgeführt.

Die „Hamburger Nachrichten“ schrieben am 28. Juni 1888 über das Stück u. A. wie folgt:

„Das Stück verdient sowohl seiner eigenen Vorzüge, wie um seiner Darstellung willen, welch' letztere wir zu dem besten zählen, was uns die geschätzten Gäste bisher geboten, gesehen zu werden. Es stecken Kernnaturen in diesem Stück voll Kraft und Urgehalt, und wenn hie und da in einzelnen blendenden Effecten auch der berechnende Kunsthandwerker dem logisch gliedernden Dichter die Führung aus den Händen nimmt, so geht doch ein einheitlicher großer Zug durch das ganze Werk, der den Zuschauer mächtig anregt, und dessen sittlich geläuterter Ausklang ihn tief durchdringt."

Weiter folgt der dreiactige Schwank „Die spanische Wand", der am 7. Februar 1890 im Wallner-Theater in Berlin einen vollständigen Lacherfolg erzielte. „Koppel-Ellfeld's bewegliches Temperament, seine humoristische Beobachtungsgabe haben" — so schreibt die „National-Zeitung" bei der Erst-Aufführung — „ihn jetzt wieder der heiteren Muse zugeführt, und es will uns scheinen, als ob er unter ihrem Schutze seine Kraft erst recht zur Entfaltung bringe. Er stellt fröhliche Menschen und einen harmlosen Conflict vor uns hin, der sich mit echter Komik auflöst. Eine junge Frau kommt in einem kleinen thüringischen Badeorte in die Lage, ihr Talent als Sängerin bei einem Concert zu verwerthen. Ihr Mann giebt sie für eine berühmte Künstlerin und sich selbst als deren Begleiter aus. Ein alter Don Juan, der sich bei seinen Abenteuern einer „spanischen Wand" zu

bedienen, d. h. einen Anderen, wie man sagt, als Elephanten zu benutzen pflegt, überträgt in seiner Einfalt diese Rolle auf den Mann der jungen Dame, die er erobern möchte. Es entstehen nun allerlei drollige Verwechslungen. Es steckt in dem Stücke viel guter Humor und ein hübscher Einfall, den der Autor auch zu verwerthen weiß."

Von den bei hervorragenden Gelegenheiten für das Königl. Sächs. Hoftheater verfaßten Festspielen sind besonders zu nennen: „Albrecht der Beherzte", das zur Wettinfeier am 6. Juni 1889 zum ersten Mal aufgeführt wurde, sowie die zum 50jährigen Militärjubilum des Königs Albert von Sachsen aufgeführte „Feuertaufe".

Ersteres Stück feiert in der Erweckung lebensvoller Erinnerung an einen bedeutenden sächsischen Fürsten das gesammte Haus Wettin. Eine Episode aus dem Leben und Wirken Albrechts des Beherzten, seine Unterwerfung Hollands, welche in der Eroberung von Sluis ihren Abschluß findet, unter das Deutsche Reich bildet den Stoff des Schauspiels, das mit Fleiß und sorgfältigem Studium geschichtlicher Quellen mit Talent für scenische Situationen und dramatische Characterzeichnung gearbeitet, beziehentlich erfunden ist.

So wie man dieses Stück natürlich bei seiner Beurtheilung vom Standpunkt der Gelegenheitsdichtung ansehen muß, so auch das „militärische Genrebild" in einem Act mit Gesang: „Die Feuer-

taufe“. Es führt in das Innere eines geschlossenen Gehöftes, dessen zertrümmerte Mauern den Blick auf die Düppeler Schanzen freigeben, woselbst beim Kampf der sächsischen Regimenter um die historische Windmühle der damalige Prinz Albert die Feuertaufe empfing. Das mit Ernst und Humor erfüllte, sehr geschickt ausgearbeitete und poesievolle Festspiel im Stile von „Wallensteins Lager“, erlebte seine erste Aufführung am Sonntag, dem 22. October 1893, und ein Auditorium von Fürstlichkeiten und hohen Offizieren aller deutschen Armeecorps, wie es vordem im Hoftheater nie zu sehen war, wohnte der Vorstellung bei.

Das neueste dramatische Stück Koppel-Ellfeld's ist ein mit Franz von Schönthan gemeinschaftlich verfaßtes dreiactiges Lustspiel „Comtesse Guckerl“. Das Stück wird zum ersten Mal am 25. December am Lessingtheater in Berlin und darauf am 28. December am Deutschen Volkstheater in Wien aufgeführt.

Außerdem hat Dr. Koppel-Ellfeld in den letzten Jahren die Texte zu den mit Erfolg aufgeführten Opern „Frauenlob“ (Musik von Reinhold Becker) und „Der Hochzeitsmorgen“ (Musik von Karl von Kaskel) verfaßt, sowie erst in diesem Jahre eine Novelle „Der süße Fratz“ *) erscheinen lassen, die in den weitesten Kreisen rasch zahlreiche Leser und Freunde gefunden hat. Sie bildet eigentlich nur

*) Breslau (Schottländer).

eine Episode aus einem beabsichtigten, bisher unvollendet gebliebenen größeren Roman.

Den Namen Ellfeld legte sich Franz Koppel gegen Ende der siebziger Jahre bei, um einer Verwechslung vorzubeugen, die mit Dr. Ernst Koppel leicht möglich gewesen wäre, welch Letzterer vor Dr. Franz Koppel-Ellfeld eine Sekretärstelle am Hoftheater bekleidete und nach ihm eine Docentenstelle an der Technischen Hochschule. Die anfänglich freiwillige Namensbeilegung erhielt bei der Uebernahme der Dramaturgenstelle die officielle Anerkennung durch den König von Sachsen. Ellfeld bedeutet die volksthümliche Aussprache des Geburtsortes Koppels: Eltville.

An Auszeichnungen besitzt Dr. Koppel-Ellfeld: Das Officierskreuz des Königl. Sächs. Albrechtsordens, das Ritterkreuz des Mecklenburgischen Greifenordens, die Russische Kriegsmedaille vom Rothen Kreuz, das Ritterkreuz des Sächs. Ernestinischen Hausordens, die Sächsisch-Coburgische Herzog Ernst-Medaille am Comthurband, das Officierskreuz des Toskanischen Civilverdienstordens, den Türkischen Medjidi und die Württembergische Krone.

Am 27. October 1890 wurde Dr. Koppel-Ellfeld zum Intendanzrath ernannt.





Die Oper.

Mancherlei Wandlungen ist die Dresdner Oper in den letzten sieben Jahren unterworfen gewesen, und zwar namentlich hinsichtlich des Personalbestandes, in dem ein lebhafter Wechsel zu bemerken ist. Diese Wandlungen dürften auch bis jetzt noch nicht abgeschlossen sein, besonders mit Bezug auf die Tenoristen- und Bassiistenfrage, deren endgiltigen Lösung wir erst noch entgegengehen. Wenn bei einem großen Kunstinstitut, wie die Dresdner Oper, sowohl mit Rücksicht auf ein einheitliches Ensemble, wie auch auf die dem Künstler nöthige Ruhe der Wunsch nach möglichst langer Dauer der Engagements nach jeder Richtung hin, für Kunst, Künstler und Publikum nur berechtigt ist, so läßt sich doch begreiflicher Weise eine absolute Stabilität nicht erreichen. Jede Oper hat sicherlich schon an der unvermeidlichen Primadonnen- oder Tenoristenfrage gelitten, aber jede Direction soll und wird sich hüten, solche Fragen länger als irgend thunlich schwebend zu lassen, da sie sich an den höheren Kunstaufgaben der Bühne rächen. Gerade die Dresdner Oper hat von jeher in höchstem künstlerischen Ansehen gestanden, ist mit den namhaftesten Gesangskräften und einem tadellosen Orchester in der Musikwelt siegreich und tonangebend

vorangegangen. Es hat nun eine Zeit lang bei manchem Kunstfreund die Furcht bestanden, daß die Ruhmesbahn der Dresdner Oper im Absteigen begriffen sei, aber man darf wohl von der künstlerischen Einsicht der jetzigen obersten Leitung, wie von den mitwirkenden Faktoren, nicht zum letzten dem feinsinnigen Generalmusikdirector Hofrath Schuch, erwarten, daß solche Befürchtungen nicht in Erfüllung gehen werden. Sind doch mancherlei musikalische Ereignisse am Hoftheater, mancherlei Aufführungen von weittragendem Interesse für die Hoffnung günstig, daß unsere Oper wieder einer neuen Blüthezeit entgegengeht. Von dieser rein ästhetischen Seite ist freilich die Personalfrage zunächst unabhängig, und nach Seite der letzteren hin ist die Situation freilich zur Zeit auch noch nicht geklärt.

Die Oper hat gerade in den letzten Jahren tüchtige Kräfte verloren, man denke nur an Bulß, den uns Berlin abgenommen hat, an Frau Schuch, die übrigens als Ehrenmitglied noch zum Theil erhalten ist, und Lorenzo Riese. Auch Gudehus zählt zu den an Berlin verlorenen, wenngleich er nach seinem Abgang als ständiger Gast zeitweise wenigstens noch mit einem Fuß in Dresden gestanden hat. Sind dafür freilich auch tüchtige Kräfte gewonnen, die sich — Anthes, Perron, Wittich, Wedekind ꝛc. — im Fluge die Welt erobert haben, und verfügt Dresden zur Zeit über eine seltene Fülle von Tenoristen, so befindet sich die Oper dennoch zur Zeit

noch in einem Stadium des Uebergangs. In der Kunst macht leider nicht die Menge, sondern ausschließlich die Güte jedes Einzelnen den Werth des Ganzen aus. Beim Theater kommt noch als besonderer Faktor das Ensemble, das Aufgehen Aller in Einem in Betracht. Dieses Ensemble ist natürlich nicht auf die Höhe der Situation zu bringen, wenn fortwährend mit neuen, und womöglich noch jungen Kräften versucht werden muß. Freilich sind schlechterdings auch solche Versuche nicht zu umgehen, noch auch zu tadeln, namentlich dann, wenn daraus so deutlich, wie zur Zeit in Dresden, die Absicht spricht, sich die Möglichkeit einer Auswahl des Besten zu schaffen. Der jetzigen Oberleitung erwächst daher kein Vorwurf, sie hat Lücken aufgefunden, die nicht ohne Weiteres auszufüllen sind, deren Ausfüllung aus langer Hand hätte vorbereitet und nach und nach hätte geschehen müssen. Daß unsere Intendanz mit neuen Engagements nicht ohne Glück vorgegangen ist, das wird jeder Opernbesucher, und wer sonst die Verhältnisse kennt, bestätigen, und daß wir nach der jetzigen Bewegung zur wünschenswerthen Klarheit kommen werden, dürfte ebenso sicher anzunehmen sein.

Die Bewegung innerhalb des Personalbestandes der Oper gestaltete sich seit dem Jahre 1887 wie folgt: Engagirt waren Fräulein Marie Jahn vom Februar 1887 bis 30. April 1889, Fräulein Eleonore Dorner vom 1. August 1888 bis 31. Juli 1889, Albert Stritt vom 1. Juli 1890 bis 30. Juni 1891,

Leo Gritzinger vom 1. August 1891 bis 31. Mai 1894, W. Derschuch gen. Deroude vom 1. Februar 1892 bis 30. April 1892, Emil Holm vom 1. November 1893 bis Sommer 1894, Janko Savic vom 1. Mai 1892 bis 30. April 1893, Frau Hedwig Camil vom 1. December 1892 bis 31. August 1894, Fräulein Marie Brüning vom 1. Februar 1890 bis 1. Mai 1895, Hans Keller vom 1. Mai 1893 bis 1. September 1895, Fräulein Frieda Zerny vom 1. October 1894 bis 1. September 1895.

Von den im Dr. Kohut'schen Buche vertretenen Mitgliedern sind inzwischen abgegangen: Anton Daeseler am 31. Mai 1888, Fräulein Hedwig Schacko am 31. August 1888, Fräulein Therese Saak am 30. April 1889, Paul Bulß am 31. Januar 1889, Bruno Lurgenstein am 30. April 1889, August Meincke am 16. Mai 1890, Rudolph Eichhorn am 30. Juni 1889, Fräulein Elise Sigler am 30. September 1890, Heinrich Gudehus am 30. April 1890 abgegangen, dann wieder engagirt gewesen als Gast für die Saison 1894—95, und Fräulein Laura Friedmann am 30. September 1893.

Pensionirt wurden Lorenzo Riese am 30. April 1893, Fräulein Luise Reuther am 30. April 1894, Fräulein Mathilde Hummel am 31. August 1894.

Gestorben sind: Heinrich de Marchion am 16. Januar 1890, das Ehrenmitglied Frau Melitta Otto-Alvsleben am 13. Januar 1893, Fritz Weiß am 14. März 1893.

Frau Clementine Schuch-Proska wurde am 1. October 1894 zum Ehrenmitgliede ernannt, und Herr Paul Jensen gab seine Stellung als Sänger am 1. April 1894 auf, um Regisseur zu werden, von welchem Posten er später ebenfalls zurücktrat, weil ihm eine Stelle in der Generaldirection übertragen wurde. Herr Jensen fungirt hier neben Herrn Dr. Koppel-Ellfeld, der die Leitung der literarisch-dramaturgischen Abtheilung führt, als Leiter der technisch-öconomischen Abtheilung, des geschäftlichen Theiles. Karl Ueberhorst übernahm am 1. April 1894 die Opernregie, dem im October dieses Jahres noch Karl Dibbern als Hilfsregisseur an die Seite trat.



Georg Anthes.

Zu den Sternen der Dresdner Oper gehört Georg Anthes. Er ist in der Künstlerwelt eine jener sympathischen Erscheinungen, um die eine Bühne die andere beneidet. Ein Heldentenor, der außer jugendlich frischem Timbre einen kraftvollen, markigen Character in der Stimme besitzt und mit diesen gesanglichen Vorzügen auch äußerlich eine jugendlich kecke Bühnenerscheinung verbindet, das ist ohne Zweifel ein Etwas, das keine Opernbühne verschmähen würde! In Anthes vereinigen sich alle Vorzüge des Bühnensängers. Sehr auffällig ist diese Erscheinung nicht, denn in ihm fließt von Hause aus musikalisches Blut. Er entstammt einer alten Musiker-Familie, und was Anderen erst von außen her zukommt, das lebte in ihm von Anbeginn an und brauchte nicht erst in ihm geweckt zu werden.

Georg Anthes ist geboren am 12. März 1863. Es ist kein Wunder, daß der Sohn des Christian Anthes, Mitglieds der Kurkapelle in Homburg v. d. H., auch selbst sich für die musikalische Laufbahn entschied, weil Neigung und Talent von frühester Jugend sich in ihm zeigten, und ihn zur Musik drängten.

Das Studium der Geige wurde indeß bald mit dem des Gesanges vertauscht, als sich im Besitze des jungen Mannes bei verschiedenen Gesangsgelegenheiten verheißungsvolle stimmliche Veranlagung fand.

Ein practischer Musiker, wie sein Vater Christian, mußte hier den richtigen Weg finden. Und er fand ihn. So sehen wir seinen siebzehnjährigen Sohn Georg bereits bei einem Gesangsmeister von anerkanntem Ruf, bei Professor Stockhausen in Frankfurt a. M., der sich auf das Wärmste für die ungewöhnlichen Mittel, die hier künstlerischer Ausbildung harrten, interessirte. Zunächst stand allerdings die Bühne noch im Hintergrund; aber das dramatische Talent, das Anthes auf seinen Concertreisen im Rheinland und Holland an sich entdeckte, zeigte ihm die Bühne als ein noch ergiebigeres Feld. Seine ersten Lorbeeren als Concertsänger hatte sich Anthes in Elberfeld und Düsseldorf geholt.

Um auch auf der Bühne nur etwas Ganzes zu leisten, bereitete sich Anthes auch auf diese Laufbahn erst gründlich vor, und zwar fand er in Maestro Cesare Galliera in Mailand einen geeigneten Lehrer, durch dessen Schulung sich seine Mittel zur vollsten Blüthe entfalteten.

Im Jahre 1888 begann Anthes in Freiburg i. B. sein erstes Bühnenengagement, und er lenkte begreiflicher Weise die Aufmerksamkeit auf sich, die sich von Rolle zu Rolle steigerte. Er eroberte sich nicht nur im Sturme die Gunst des Freiburger Publikums,

sondern mehr noch das Interesse der Theaterdirectoren, Intendanten und Regisseure, die schon ohnedies an einem Tenor nicht stillschweigend vorübergehen. So sehen wir denn schon im Mai 1889 Anthes als Bewerber um die Nachfolgerschaft des nach Berlin abgehenden Gudehus als Gast an der Dresdner Hofoper, und ein kunstgewohntes Publikum nahm seinen Lohengrin am 4. Mai, Manrico am 9. Mai, Lyonel am 12. Mai auf das Günstigste auf. Nicht minder die Kritik. Hermann Starcke schrieb damals nach der Troubadour-Aufführung u. A.: „Anthes hat mit dem, was er als Manrico hören ließ, von Neuem den Beweis eines ganz trefflichen Stimmmaterials erbracht, eines Materials von echtem Tenorklange, von Jugendfrische und Biegsamkeit, Wohllaut und Kraft, die sich mit der Zeit noch bedeutend erweitern lassen, und dazu, namentlich in der As-dur Cantilene des 3. Actes, auch hervorragende Schule und Geschmack bewiesen.“ Dasselbe Urtheil hatte Starcke nach dem Lyonel, wo „die männliche Kraft, der natürliche Wohllaut der Stimme in ihrer sympathischen Mischung von lyrischem und Heldentenor immer auf das Angenehmste berührten, wie nicht minder die mit Geschmack bewirkte absichtslose Steigerung des stimmlichen Effektes.“ Und Carl Banck sagte über seinen Manrico, daß der treffliche bis zum hohen B gleichmäßige und angenehme Klang dieser Stimme und eine musikalisch gute Ausbildung derselben sich mit gewinnender Wirkung

herausstellten. So war denn die natürlichste Folge des Gastspieles ein Contract für die Dresdner, immer noch zu einer der ersten Deutschlands zählenden Oper. Die zuerst auf drei Jahre lautende Anstellung wurde natürlich bei erster Gelegenheit verlängert, so daß Anthes heute noch bis zu Ende dieses Jahrhunderts an die Dresdner Hofoper verpflichtet ist.

Von Dresden aus hat sich der Ruf des Künstlers über die Welt verbreitet, und Anthes gilt heute als einer der leuchtendsten Sterne am Theaterhimmel. Ist er als Wagnersänger ganz besonders in den Vordergrund getreten, so schätzt man Anthes doch auch mit Recht in Partien wie Assad, Hüon, Turridu und besonders als Canio. Man kennt ihn ferner als einen geschmackvollen Liedersänger, und in den zahlreichen Concerten, in denen Anthes neben seinem anstrengenden Dresdner Berufe noch allenthalben mitzuwirken Gelegenheit findet, weiß er ebensowohl das Publikum zu entzücken, wie die Kritik zur begeisterten Verbreitung seines Ruhmes anzuregen. Anthes, der am Geburtstage des Königs 1894 zum Königl. Sächs. Kammersänger ernannt wurde, ist einer der begehrtesten Concert- und Gastsänger, für jedes Theater eine Anziehungskraft ersten Ranges. So führten ihn Gastspiele nach Berlin und an fast alle größeren Bühnen Deutschlands, und in jüngster Zeit auch nach Wien.

Bei den Muster-Aufführungen in Coburg creirte Anthes in der Umlauft'schen Preisoper „Evanthia"

3*

den Dimitrios, und in der „Medea“ sang er den Jason. Der Herzog zeichnete ihn damals aus durch die Verleihung des Verdienstkreuzes vom Ernestinischen Hausorden, ebenso wie ihm der Herzog von Sachsen-Meiningen nach einem Wagnerconcert in Meiningen das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft, und der Fürst von Reuß ihm nach einem Hofconcert die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen hat. Von hervorragenderen Gastspielen ist erwähnenswerth sein Auftreten als Walter Stolzing in Bayreuth 1892. Wenn Anthes in den folgenden Jahren trotz mehrfacher Aufforderung nicht wieder in Bayreuth sang, so liegen dem eigene, hier nicht zu erörternde Verhältnisse zu Grunde.

Einmal — in diesem Jahre erst — war Dresden nahe daran, seinen jugendlichen Heldentenoristen zu verlieren, weil auch die Gesangsfreunde jenseits des Oceans „unseren Anthes“ einmal den ihren nennen wollten, und weil sie eine ihrer Sehnsucht entsprechende Anzahl Dollars bereit hielten. Es war in diesem Frühjahr, als durch Damrosch 80000 Mk. Anthes für ein fünfmonatliches Gastspiel in Nordamerika angeboten wurden, das in diesem Winter erledigt werden sollte, und das den amerikanischen Wagnerenthusiasten den Künstler in seinen Glanzrollen zeigen sollte. Wer wollte es dem Sänger verdenken, daß er das glänzende Angebot annahm, das binnen wenigen Monaten ihm ein Vermögen versprach. Als aber nun Dresden einen Anthes so

lange nicht entbehren konnte und wollte, da gewann in seinem Zorn Amerika einen Augenblick die Oberhand. Aber die Generaldirection willigte auch in die geforderte Entlassung aus dem Verbande des Hoftheaters nicht. Es mag ein schweres Stück Arbeit gewesen sein, aber ganz Dresden dankt es ihr, denn Georg Anthes ist noch der „unserige“. Und er wird es hoffentlich noch lange bleiben.



Marie Bossenberger.

Fräulein Bossenberger gehört zu den Sonntags-kindern der Kunst, die ein guter Stern gleich auf die richtigen Wege führte. Im jugendlichen Alter von erst 17 Jahren hat sie bereits am 1. September 1889 an Stelle des Fräulein Dorner ihr Engagement an der Dresdner Hofoper angetreten, während sie erst am 12. September zum überhaupt ersten Mal die Bühne betrat. Sie sang das Aennchen im „Freischütz" mit einem für eine blutjunge Kunstnovize ungewöhn-lichen Erfolg.

Marie Bossenberger ist ein echtes und rechtes Theaterkind, dem die Musen an der Wiege schon gelächelt haben. Sie ist in Graz am 30. Juni 1871 geboren. Der künstlerische Beruf der Eltern führte sie aber bald mit diesen nach Hannover. Ihr Vater war Kapellmeister, der übrigens einzig und allein die gesangliche Ausbildung der Tochter übernommen hatte. Daneben hatte Marie Bossenberger aber auch ein ausgezeichnetes künstlerisches Vorbild an ihrer Mutter, die selbst eine hervorragende Coloratur-sängerin war, Frau Koch-Bossenberger, die 18 Jahre lang am Hoftheater in Hannover thätig war, und

dort in diesem Sommer starb. Die vielversprechenden künstlerischen Fähigkeiten Marie Bossenbergers brachten der jungen Dame zunächst einen fünfjährigen Contract in Dresden ein, nach dessen Ablauf die inzwischen zur vollen Reife emporgewachsene Künstlerin abermals auf fünf Jahre verpflichtet wurde.

Fräulein Bossenberger ist inzwischen durch die Gediegenheit ihrer Leistungen, sowie durch den Abgang älterer Kräfte, so namentlich der Frau Schuch, in die Stelle der ersten Coloratursängerinnen eingerückt und hat im Laufe der letzten Jahre eine ziemlich umfängliche künstlerische Thätigkeit entfalten können, die ihr einen großen Verehrerkreis innerhalb des theaterbesuchenden Publikums einbrachte. Als Hauptpartien sang sie: Aida, Margaretha, Blondchen (Entführung), Page (Figaro's Hochzeit), Mathilde und Gemmy (Tell), Irene (Rienzi), Tamara (Dämon), Anna (Heiling), Aennchen und Agathe (Freischütz), Bertha (Prophet), Sulamith (Königin von Saba), Micaela (Carmen) 2c. Die junge Künstlerin ist eine der sympathischsten Erscheinungen am Dresdner Hoftheater.



Heinrich Bruns.

Vor einiger Zeit ging durch fast alle Blätter eine Anekdote, die eine schnurrige Geschichte erzählte, wie die Dresdner Hofoper zu einem Tenoristen kam. War da im Theater ein Componist erschienen mit einer Opernpartitur unterm Arm und einem Tenoristen an der Seite, der die musikalischen Vorzüge der Oper den etwas anspruchsvollen Herren von der Direction und der Regie mehr zu Gemüthe führen sollte, als es das Klavier allein im Stande gewesen wäre. Der Componist spielte denn auch, und der Sänger sang, und die gestrengen Herren Richter wurden immer aufmerksamer, und immer gespannter lauschten sie den Tönen. Und als das Spiel zu Ende war, da erfuhr der überraschte Componist, daß er seine Partitur zwar wieder nach Hause fahren könne, daß er aber die Dresdner Oper um einen Tenor bereichert habe. Die Dresdner Theater- und Musikfreunde zerbrachen sich damals den Kopf, wer der neue Stern am Opernhimmel sei, heute weiß es Jeder: es ist Heinrich Bruns.

Ueber das Leben und die Schicksale des jungen Künstlers ist sonst bisher wenig zu berichten. Er ist am

17. August 1867 als Sohn eines angesehenen Fabrikanten in Halberstadt geboren. Seinen Gymnasial-Unterricht erhielt er auf der Meißner Fürstenschule und später auf dem Gymnasium in Lauban. Darauf wandte er sich zunächst Universitätsstudien zu. Die in dem jungen Manne schlummernde Liebe zur Kunst führte ihn im Jahre 1891 aus Petersdorf im Riesengebirge, wo er inzwischen in der Fabrik seiner Mutter thätig war, hinaus, und ließ ihn in Berlin und München musikalischen und gesanglichen Studien obliegen. Ein weiteres über ein Jahr dauerndes Studium bei Maestro Galliera in Mailand, den wir schon durch Georg Anthes kennen gelernt haben, vollendete seine musikalische Bildung, so daß er in die practische Bühnenfähigkeit übergehen konnte. Das erste Engagement führte ihn an das Hoftheater nach Weimar, das er bald nur deshalb verlassen konnte, um in die Reihe derjenigen Künstler einzutreten, welche die Dresdner Oper zieren und sie zur tenoristenreichsten Bühne machen, die in der Welt existirt.



Karl Dibbern.

„Was ein Häkchen werden will, krümmt sich bei Zeiten!" Also sprach der Schauspieler Christian Ephraim Götz im Jahre 1774 zu seiner Gattin, als sein zehnjähriger Sohn sich zuerst auf der Bühne versuchte. Dieser Sohn aber war der Großvater Rosa Dibbern's geb. Götz, die wiederum die Mutter Karl Dibbern's war. Von mütterlicher Seite ist er somit Theater-Vollblut, wenn auch der Vater Adolf, aus einer Kaufmannsfamilie stammend, vielleicht der erste seines Stammes war, der dem Thespiskarren folgte.

Bei Karl Dibbern's Geburt am 17. Juni 1855 in Altona war sein Vater daselbst Director des Stadttheaters und Karl brauchte nicht erst zehn Jahre zu werden, um seine ersten Bühnenversuche zu machen. Sehen wir vielleicht davon ab, daß seine Mutter ein halbes Jahr nach seiner Geburt bei ihrem ersten Wiederauftreten sich von ihrem geliebten Schreihals nicht trennen wollte, und er als Wickelkind in „Marianne, ein Weib aus dem Volk" mitmimte. Ließ diese passive Thätigkeit sein Talent nicht zur Geltung kommen, so darf doch nicht unerwähnt bleiben, daß der kaum Dreijährige

als Sohn der Armgard im „Tell“ schon merkliche Zeichen schauspielerischer Begabung kund gab; namentlich die Auffassung dieses unglücklichen Bettelkindes war eine ungemein realistische, nämlich kläglich; weinend und immer wieder weinend ließ er die Hilflosigkeit seiner Lage erkennen, ohne auch damals die Eisrinde des Geßler'schen Herzens zum Schmelzen zu bringen.

Wenige Jahre später werden ihm größere Aufgaben zu Theil. In Danzig, in welcher Stadt sein Vater nunmehr die Direction führte, spielte der Achtjährige in Kindervorstellungen den „Kurmärker“, den „Vetter aus Bremen“ u. s. w. Immer mächtiger packt ihn der Theaterteufel und immer unruhiger wird der väterliche Großvater in Altona, der den Sproß seines verirrten Sohnes gar zu gern wieder der Zunft der Knopf- und Bandhändler zugeführt hätte. Karl mochte es aber auch arg treiben, denn der Vater war gestorben und die Mutter verlor die Zügel. Schule und Theater theilten sich, sehr zum Nachtheil der erstern, damals in das Leben Karl's. Dem mußte ein Ende gemacht werden. Der Knabe kam in ein Erziehungsinstitut. Aber auch hier wußte er dann und wann Gelegenheit zu finden, in's Theater zu echappiren und mit seinen Mitschülern Vorstellungen zu veranstalten, die Tage vor und nachher die jungen Gemüther bewegten. Dem allen machte der gestrenge Großpapa eines Tages ein Ende, indem er den Verlorenen nach Altona

berief, wo seine Erziehung unter den gestrengen Augen einer Tante geleitet, welche jede theatralische Neigung im Keime zu ersticken wußte.

Karl hatte die Schule absolvirt, und wurde, um Alles, was Theater hieß, ihm zu entfremden, — als Schiffsjunge mit der Hamburger Bark Maury, Capitän Sachau, am 23. November 1872 auf drei Jahre nach Ostasien geschickt. Zurückgekehrt, wäre er auch wahrscheinlich dem Seemannsberufe weiter erhalten worden, hätte diese erste Reise, die ihn übrigens alle fünf Erdtheile sehen ließ, nicht seltsame Dinge gezeitigt. Am 28. September 1874 war die Maury bei Hongkong untergegangen und nur Karl wurde durch eine wunderbare Fügung gerettet, während vom Schiff, Ladung und sonstiger Mannschaft nie wieder eine Spur gesehen wurde. Auf der Karmelita und Ida, die ihn darauf als Deckjunge mit nach Amerika nahm, machte er eine mehr als dreimonatliche Hungersnoth mit, in welcher Zeit Schiffszwieback und Thee seine einzige Nahrung waren. Diese Strapazen stimmten die Herzen der Großeltern und Tanten weicher und Karl wurde nach seiner Rückkehr — Kaufmann. Aber nur ein einziger Abend im Hamburger Stadttheater und alle Vorsätze, alle Ermahnungen, selbst die lebhaftesten Schilderungen des Komödiantenelends durch seine Mutter waren umsonst. Statt Knöpfe zu sortiren, studirte er Schiller; Lessing tröstete den Verzweifelten, galt es in die Geheimnisse der Garnfabrikation zu

dringen, hinter aufgethürmten Wollstapeln schmachtete in seiner Phantasie Gretchen, und der Muth Tell's beseelte ihn, um die Herzen der Tyrannenmacht zu brechen. Ein dummer Streich folgte dem andern und endlich ließ man den Verlorenen zur Mutter ziehen, die einsehend, daß kein anderer Ausweg blieb, seine theatralische Erziehung nun energisch betrieb. Schon nach einem halben Jahre war er für Chor und kleine Rollen in Amsterdam am Grand theatre engagirt. Schlecht und recht verzapfte er seine Aufgaben und dichtete und componirte in seinen Mußestunden hier eine dreiactige Operette; „Romulus und Remus", welche aber aus Nachsicht für seine Mitmenschen nur ein einziges Mal einem Zuhörer, seinem Stiefvater Emil Fischer, damals Bassist der deutschen Oper in Rotterdam, zu Gehör gebracht wurde. Dieser glaubte nun aus einigen Geistesblitzen in besagtem Werke Karl's Begabung für die Musik zu erkennen und übergab ihn drei Jahre dem Conservatorium in Rotterdam, in welchem sich Karl zum späteren Kapellmeister heranbilden sollte. Während dieser Zeit dichtete er einen einactigen Operntext „Johannisfeier auf Amrum", den sein Compositionslehrer Th. H. H. Verhey in Musik setzte, und der mit Ehren in Rotterdam zehn Mal in Scene ging. Nach vollendeter Studienzeit aber gelang es ihm Anfangs nicht, seinem Dirigentenstab den nöthigen Respect zu verschaffen, und wir finden ihn nunmehr als ersten Komiker in Graudenz, als Character-

spieler in Halle, als Inspicient in Berlin bei Adolf Ernst. Allmählig aber durch den Ernst des Lebens gereift, ging er abermals zum Kapellmeisterberuf zurück, und war als solcher in verschiedenen Städten Deutschlands thätig, dazwischen seinen schriftstellerischen und musikalischen Talenten Luft machend, indem er die Welt mit Operetten, Opern, Musikdramen u. s. w. beschenkt, die mit mehr oder weniger Glück ihren Weg machten.

Sein letzter Erfolg war der Text zur Oper „Attilla“, in Musik gesetzt von Adolf Gunkel, die er im Verein mit Ueberhorst allhier in Scene setzte und die Aufmerksamkeit des Hoftheaters auf sein Regietalent lenkte, das ihm bald eine Anstellung am Hoftheater einbringen sollte. Am 1. August 1895 wurde Dibbern als dramatischer Correpetitor angestellt, in welcher Stellung er weiterhin so zahlreiche Beweise seiner Bühnenerfahrungen und Fähigkeiten zu erkennen gab, daß man seine Aufgaben wesentlich erweitern zu können glaubte. So berief man ihn neuerdings zunächst probeweise als Hilfsregisseur für die Oper, einen Posten, auf dem er bisher durch die Inscenirung der Oper „Der Ueberfall“ von Zoellner, und namentlich auch des „Tannhäusers“ gelegentlich der Jubiläumsvorstellung 2c. viel Beifall erntete.



Katharina Edel.

Ein glücklicher Stern waltete über dem Schicksal der jungen Dame, die im Jahre 1891, etwa achtzehn Jahre alt, mit unscheinbaren Stimmmitteln auf das Conservatorium nach Köln a. Rh. kam, um sich dem Gesangsstudium zu widmen. Die junge Dame war die 1873 in Mülheim a. d. Ruhr geborene Katharina Edel. Sie fand in Köln in August Iffert gerade ihren richtigen Lehrer, und die Erkenntniß dieser Thatsache führte sie mit nach Dresden, als Iffert einen Ruf an das Dresdner Conservatorium erhielt. Durch ihren außerordentlichen Fleiß ist es ihr geglückt, in verhältnißmäßig kurzer Zeit eine so hohe Stufe künstlerischer Ausbildung erreicht zu haben, daß sie noch als Schülerin am 1. April 1894 nach einem ersten Bühnenversuch als Brautjungfer im „Freischütz“ für die Hofoper verpflichtet wurde. Schon vorher, im Winter 1893, hatte Fräulein Edel bei einer Festlichkeit der Dresdner Liedertafel auf dem Belvédère mit einigen Liedern die gerechte Verwunderung der Sangesfreunde erregt, und die damals noch unbekannte Schülerin war Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit. Eine hoffnungsvolle

Bühnenlaufbahn sah Jeder damals voraus. Schneller aber noch, als zu ahnen war, hat Katharina Edel diese Laufbahn begonnen, und in allen Partien mit Ehren zu behaupten gewußt. Jetzt ist sie längst keine Brautjungfer mehr, sondern eine entzückende Braut (Agathe), und als eine der vielbeschäftigsten Opernmitglieder steht sie im Mittelpunkte des gesangskünstlerischen Interesses an der Seite ihrer Genossin Wedekind. Katharina Edel sang bisher die Marie im „Waffenschmied" und im „Trompeter", die Undine, Hänsel (Hänsel und Grethel), die Gabriele im „Nachtlager" 2c. Wenn derselbe glückliche Stern sie auch weiterhin nicht verläßt, wird sie bald selbst ein weithin leuchtender Stern am Himmel der Gesangskunst sein. Möge auch ihr Fleiß und ihre Strebsamkeit nicht erlahmen, aber möge dabei kein „Zuviel des Guten" ihre Kräfte zu sehr in Anspruch nehmen. Seit dem 28. Juni 1895 ist Katharina Edel mit dem Architekten Fleischer verheirathet.



Mathilde Fröhlich.

Fräulein Mathilde Fröhlich, die liebenswürdige zweite Altistin des Hoftheaters, gehört ebenfalls zu jenen Talentvollen, die direct aus dem Conservatorium heraus in ihre jetzige Stellung hineinkamen. Die Kaiserstadt an der Donau, die der Dresdner Bühne die bei weitem größte Anzahl ihrer Mitglieder geliefert hat, hat auch Mathilde Fröhlich hergesandt.

Am 19. Juli 1867 in Wien geboren, entschloß sich Mathilde Fröhlich erst verhältnißmäßig spät, die ihr von der Natur verliehenen vorzüglichen Gaben für die Bühne auszubilden. Sie absolvirte das Wiener Conservatorium, an dem sie unter Anleitung der Frau Professorin Nicklaß-Kempner ihren musikalischen Studien oblag.

Ende Februar 1890 erhielt Fräulein Fröhlich eine Einladung zu einem Probesingen an der Dresdner Oper, sie kam, und sang am 1. März 1890 vor Geheimrath Bär, Hofrath Schuch und Kapellmeister Hagen, der das Orchester dirigirte, und Ober-Regisseur Ueberhorst die Orpheus-Arie „Ach, ich habe sie verloren", von Gluck, und die Segenarie

4

aus dem „Propheten"; sie gefiel und erhielt auch sogleich einen Contract auf drei Jahre, den sie am 13. März 1890 antrat, und zwar als Morgana in Goldmark's Oper „Merlin". Daß man bald auch auswärts auf die Künstlerin aufmerksam wurde, geht schon daraus hervor, daß 1892 Fräulein Fröhlich durch Pollini in Hamburg zu einem Gastspiele in London berufen wurde, zu dem ihr die General=direction den nöthigen Urlaub bewilligte, und bei dem es sich darum handelte, in den vom Director August Harris veranstalteten deutschen Opernvor=stellungen, besonders im Nibelungen=Cyklus und ferner in einem Concert in St. James Hall mit=zuwirken.

Bei jener deutschen Opernsaison in London, die nach sechswöchentlicher Dauer am 22. Juli geschlossen wurde, sang Fräulein Fröhlich die Rheintöchter, Erda und eine Walküre, während sie in dem großen Wagnerconcert in St. James Hall, in welchem der Wallkürenritt aufgeführt wurde, eine der Wallküren sang. Auch Fräulein Teleky, jetzt ebenfalls in Dresden, sang damals neben Madame Melba, Frau Heink, Frau Ende=Andrießen, van Dyk, Alvari 2c. in jenem Concerte mit.

Die Künstlerin entledigte sich ihrer Aufgabe in vorzüglichster Weise, so daß bei ihrer Rückkehr aus London die Generaldirection sich veranlaßt sah, ihren Contract zu erneuern und sie weiterhin der Dresdner Oper zu erhalten.

Ueber die Wirksamkeit der Künstlerin an der Dresdner Hofoper herrscht nur eine Stimme der Anerkennung, wenn diese Wirksamkeit, neben Fräulein von Chavanne, zu der sich neuerdings noch Fräulein Huhn gesellt hat, leider auch etwas eingeschränkter ist, als sie es zu sein verdient. Was sie stimmlich und künstlerisch zu leisten im Stande ist, das zeigte sie auch in Dresden als Rheingold-Erda, einer Partie, in der die Dresdner Kritik ihr einstimmig das höchste Lob zollte. Nicht minder bezeichnete man ihr Altsolo in der Zigeunerepisode in Rubinstein's „Kindern der Haide" eine wahre Meisterleistung, die sie — ein seltenes Vorkommniß am Hoftheater — auf stürmisches Verlangen sogar wiederholen mußte. Auch in anderen zahlreichen Fällen hat sich Mathilde Fröhlich als eine ausgezeichnete Künstlerin erwiesen, nur zu gedenken ihres Puk im „Oberon", ihrer Maddalene im „Rigoletto", der Lucia in der „Cavalleria", ganz abgesehen von ihrem vielfachen Auftreten in Concertsälen, wo man sie als Liedersängerin sehr schätzt, und abgesehen von ihrer Wirksamkeit in Kirchen-Concerten, wie z. B. in Chemnitz, wo die Kritik voll des Lobes gewesen ist über die Stradella zugeschriebene Arie: Se i mici sospiri und die Scene aus Mendelssohn's „Elias": „Sei stille dem Herrn". Neben guter Schulung besitzt Fräulein Fröhlich's Altstimme als besondere äußere Vorzüge eine seltene Weichheit und Wärme, die wunderbar zu Herzen spricht. Bei dem energischen Studium,

dem sich die Künstlerin weiter unermüdlich hingiebt, kann es nicht ausbleiben, daß sie noch einmal zu größerer Geltung kommen wird.

Neben ihren künstlerischen Eigenschaften sind Mathilde Fröhlich — was ihr nicht minder gut zu statten kommt — auch von der Natur noch besondere Vorzüge verliehen, ein vortheilhaftes Aeußere, namentlich ihre hohe schlanke Gestalt, machen sie zu einer schönen Bühnenerscheinung.



Adalbert Herms.

Adalbert Herms wurde am 7. August 1860 als Sohn eines Handelsgärtners zu Hundisburg bei Neuhaldensleben geboren. Schon in seiner frühesten Jugend siedelten seine Eltern nach Dessau über, in welcher Stadt der Knabe seine Schulbildung genoß. Nach Absolvirung des dortigen Gymnasiums bestimmte sein Vater ihn Anfangs für den Lehrerstand; indessen dem Wunsche seines Sohnes Rechnung tragend, willigte er endlich ein und übergab ihn der Herzoglichen Küche, in welcher Adalbert hoffte, es dereinst zum Mundkoch des Fürsten von Anhalt zu bringen. Leicht wurde es dem Jüngling damals, mit seinen Collegen nach absolvirtem Dienste gratis in den Olymp des Hoftheaters zu gelangen, welche Gelegenheit er bei Opernaufführungen fast nie versäumte. Am anderen Morgen trällerte er dann oft das gehörte zum Gaudium der Hofküche wieder, und einmal behauptete er nach Anhören der „Martha" ahnungsvoll, es wäre ihm, als würde auch er einmal: „Ach, so fromm, ach, so traut," auf der Bühne singen. Foppereien und Neckereien blieben natürlich nicht aus, aber der innere Drang nach der Bühne machte

sich immer lauter und deutlicher bemerkbar. Endlich war die Mär von dem sangeslustigen Koche auch zu den Hofkapellmeistern Dorn und Eckert gedrungen, die eines Tages den Sänger belauschten. Seltene Tenorstimmen lassen derartige Herren keinen Augenblick im Verborgenen blühen, und sie machten auch diesmal keine Ausnahme. Das in der Dessauer Hofküche gefundene Material wurde sofort dem zufällig anwesenden Professor Joachim von der Berliner Hochschule vorgeführt, und so finden wir wenige Wochen später Adalbert Herms in Berlin wieder, woselbst der gewesene Koch von Joachim und Dr. Gunz zum künftigen Lyonel, Raoul 2c., ausgebildet wurde. Nach einjährigem Studium führte ihn der Weg zur Erholung nach Dessau zurück. Während dieser Zeit feierte der Pfarrer Schubring (Textdichter der Mendelssohn'schen Oratorien Elias und Paulus) sein 50jähriges Amtsjubiläum, und Herms, hierzu aufgefordert, sang bei dieser Gelegenheit zum ersten Male öffentlich die Arie: „Sei getreu bis in den Tod" aus Paulus, und zwar mit solchem Gelingen, daß er kurze Zeit darauf in einem Hofconcerte in Wörlitz seine Kunst vor den höchsten Herrschaften zeigen durfte. Auch hier war das Glück und sein Können ihm günstig, und noch mehrmals wurde er bei ähnlichen Anläßen von Berlin nach Dessau beordert, um endlich nach vollendeter Studienzeit auch für das Dessauer Hoftheater engagirt zu werden. Der Steuermann im

„Holländer" war seine erste größere Partie. Bald aber werden ihm größere und größte Aufgaben gestellt. Nach Dessau war Herms als erster lyrischer Tenor in Königsberg, in Breslau, am Hoftheater in Braunschweig, in Mainz und in Wiesbaden. Für das Hoftheater in Dresden ist er seit August 1895 nach ausgezeichnet verlaufenem Gastspiel engagirt.

Von Partien, die er bisher in Dresden gesungen hat, sind zu nennen: James Gackhill in Marschner's „Vampyr", den Kunz Vogelgesang in den „Meistersingern", den Tamino in der „Zauberflöte".



Sebastian Hofmüller.

Einer der vielbeschäftigsten Tenoristen der Hofoper ist Sebastian Hofmüller, der „Musterdavid" der Bayreuther Meistersinger-Aufführung, wie ihn die Kritik genannt hat. Hofmüller gehörte zuletzt der Darmstädter Hofoper an, von wo er im Mai 1889 zum Gastspiel nach Dresden berufen wurde. Er sang am 24. Mai den Chapelou im „Postillon", am 26. Mai den Georg im „Waffenschmied", in welcher Vorstellung der Bassist Friedrichs aus Bremen als Gast den Stadinger sang, und am 30. Mai seine Glanzpartie, den David, in welcher er auch damals in Dresden seinen größten Erfolg erzielte.

Hofmüller's Stimme ist hell und klar, er besitzt eine sympathische Bühnenerscheinung, und hervorragende schauspielerische Begabung und darstellerische Uebung, die er sich in seinen künstlerischen Wanderjahren anzueignen Gelegenheit hatte, kommen ihm neben der Gesangskunst wohl zu statten. So konnte denn seine Anstellung in Dresden nicht ausbleiben, und am 1. Mai 1890 trat Hofmüller in den Verband der Hofbühne ein. Er hat sich inzwischen auch hier als ein viel verwendbarer Künstler gezeigt.

Sein Leben und seine künstlerische Laufbahn schildert Hofmüller selbst wie folgt:

Meine Heimath ist ein kleiner Ort in Oberbayern, ganz nahe an der herrlichen Alpenwelt gelegen. Der Sohn einfacher und sehr frommer Landleute, verlebte ich dort in stillster Weise meine Kindheit, bis mich der „Drang nach Höherem“ im 14. Lebensjahre an das Gymnasium in Freising führte, an dem ich, meiner Eltern Wunsche gemäß, zum Geistlichen herangebildet werden sollte.

Die von Kindheit an hervortretende Neigung zur Musik fand an dieser Anstalt gar mancherlei Nahrung, und mit immer wachsender Vorliebe wandte ich mich den Unterrichtsstunden im Gesange, Klavier-, Orgel- und Violinspiele zu.

Nach wenigen Jahren sah ich ein, daß ich zum Geistlichen nicht geboren bin, und da mir im allgemeinen weder die griechischen Vokabeln und noch weniger die trockenen Arithmetikaufgaben Freude machten, verließ ich die Studien, um mir fortan selbst mein Brod zu suchen. — Fröhlich und wohlgemuth wandte ich meine Schritte nach der bayerischen Residenz München, und fand dort als Schreiber in einem städtischen Bureau alsbald eine Stelle, die mir genügend freie Stunden zur Bethätigung meiner Freude an Musik und Gesang übrig ließ.

Meine Mitwirkung bei gesellschaftlichen Veranstaltungen eines kleinen Vereins erregte die Aufmerksamkeit anwesender „Theatermenschen“, und, ihren

Verheißungen einer herrlichen Zukunft vertrauend, wandte ich mich dann bald ganz dem Theater zu.

Damit begann für mich eine Laufbahn, die außerordentlich reich an Erlebnissen und Erfahrungen aller Art war.

Dank der von Eltern und Lehrern mir eingepflanzten Grundsätze und Gesinnungen habe ich alle Gefahren und Klippen glücklich überwunden, die in einem unstäten Nomaden- und Theaterleben für einen 19jährigen Menschen auftauchen, und stets frohen Muthes und offenen Herzens ließ ich alle die wechselnden Eindrücke auf mich wirken, die die weite Welt mir darbot.

Zuerst war ich einige Monate Mitglied einer kleinen Wanderbühne, einer echten „Schmiere“, deren Director, ein Junggeselle, für uns höchst eigenhändig kochte und wirthschaftete. Unsere Gagenbezüge bestanden in — Suppe, Fleisch und Gemüse, Abends 1 Maß Bier, und, wenn eine Sonntagseinnahme besonders gut ausfiel, wurden wir nach derselben auch mit einer halben, eventuell sogar ganzen Mark in Baar beglückt. — Ich spielte da mit großer Begeisterung heute einen Liebhaber, morgen einen grimmigen Bösewicht, dann irgend eine Episode, sang zuweilen als Einlagen Lieder ohne Begleitung, und als ich nach einiger Zeit schon ein routinirter Mime zu sein glaubte, suchte ich dann ein Engagement am damaligen Münchner Elysiumtheater nach, wo ich auch zum ersten Male, am 8. December

1874, in Suppé's „Flotte Bursche“ als „Anton“ auftrat. Der Erfolg des Abends war, (oh weh!) in Folge unsagbaren „Lampenfiebers“ — Null! Doch figurirte ich fortan als Sänger im Chore, spielte kleine und kleinste Rollen, diente als Statist und Rollenschreiber, und erst nach längerer Zeit erzielte ich mit einem kleinen Liede in Raimund's „Bauer als Millionär“ einen hübschen Erfolg. Bald trieb mich der Ehrgeiz nach mehr gesanglicher Beschäftigung an das benachbarte Thaliatheater zur Operette, wo ich als Chortenor und Vertreter kleiner Partien so lange blieb, bis schlechter Geschäftsgang und darauffolgende Personalreduction mich wieder für einige Zeit brodlos machten.

Mit Freuden nahm ich nach einigen nicht sehr üppigen Wochen ein dargebotenes Engagement zu einer kleinen, reisenden Operngesellschaft an mit 30 Mk. Monatsgage. Landau in der Pfalz hieß nun die Losung, aber wie hinkommen? Der Stolz mußte sich beugen und die Eltern wurden um das nöthigste Reisegeld angepumpt. So wurde es möglich, dorten meine Kunstleistungen als I. Chortenor glänzen lassen zu können, und weiter ging es nach Weißenburg und Hagenau im Elsaß. Manches interessante Erlebniß hat sich dort in mein Gedächtniß eingegraben, und um so mehr waren diese Orte für mich von Bedeutung, als ein Bruder von mir im Jahre 1870 als Soldat überall dort gewesen war.

Später kam ich, immer in gleicher Stellung,

nach Ems, Straßburg, Metz, Sigmaringen, Magdeburg, Kissingen, Würzburg. Ueberall mußte ich als junger, stimmbegabter Mensch tüchtig im Chore loslegen, und mein Streben nach Vor- und Aufwärts fand nur hie und da in kleineren Gesangs- und Schauspielrollen einige Förderung. Trotz aller Misèren und Schwierigkeiten verlor ich aber nie das eine Ziel aus den Augen: Solist zu werden.

So viel als mir bei stets angestrengter Thätigkeit im Opernchore noch Zeit blieb, arbeitete ich mit eisernem Fleiße an meiner Ausbildung weiter, so gut es eben, auf mich selbst angewiesen, ging. — Da von einem „Comödianten" Niemand mehr etwas wissen wollte, konnte ich ja auf weitere Mittel von Seiten meiner Verwandten nicht rechnen, und meine Eltern waren an und für sich nicht mehr in der Lage, viel zu helfen.

Endlich glückte es mir in Mainz, wo ich 1878/79 engagirt war, als „Fischer" in Rossini's „Tell" die Aufmerksamkeit des dortigen Musiklehrers und Kunstkritikers, Nikolaus Soltans, zu erregen, welcher sich dann mit herzlicher Liebe meiner annahm und mir mehrere Monate hindurch nach der Methode seines früheren Lehrers Garcia in Paris unentgeltlich Gesangsunterricht ertheilte und mit mir mehrere Opernpartien studirte. In Folge dessen war ich im Stande, im Herbste 1879 ein Engagement nach Trier als lyrischer Tenor anzunehmen, welches ich in Flotow's „Martha" als „Lyonel" mit dem durchschlagendsten

Erfolge antrat. In der kurzen Zeit von $4^1/_2$ Monaten habe ich dort an 30 erste Partien gelernt und mit stets gleichem Erfolge gesungen. Der große Kreis von Freunden und Verehrern, die ich mir dort erworben habe, ist mir bis heute noch treu geblieben, und oft und gerne habe ich seitdem als Gast in den Mauern der alten Römerstadt geweilt und die Erinnerungen an den glücklichen Beginn meiner Solistenlaufbahn aufgefrischt.

Ich brauche wohl nicht zu schildern, wie glücklich mich ein ehrenvoller Ruf an das Großherzogliche Hoftheater in Darmstadt von Trier aus gemacht hat, dem ich als Vertreter des ganzen lyrischen Tenorfaches und der hervorragendsten Buffopartien zehn volle Jahre angehört habe. Dort verlebte ich, mich allseitig der größten Beliebtheit und gerechter Anerkennung erfreuend, wirklich glückliche Jahre, die mich vollauf entschädigten für alle durchgemachten Kämpfe, Sorgen und Entbehrungen.

Lange Sommerferien und überaus liebenswürdiges Entgegenkommen meines hochverehrten, mir stets so wohlgesinnten Chefs, des Herrn Directors Wünzer, ermöglichten mir von Darmstadt aus zahlreiche Abstecher zu Gastspielen und Concerten, und so sang ich u. A. in Wiesbaden, Mannheim, Stuttgart, Köln, Bonn, Frankfurt, Basel, Coblenz, Trier mit stets gleich günstigem Erfolge meine hervorragendsten Rollen, wie Postillon, George Brown, Stradella, Lyonel, Tamino, Roger, Herzog in „Rigoletto“ 2c.,

wie in geistlichen und weltlichen Oratorien und Liedern.

Auf die Empfehlung des Herrn Generalmusik-directors Mottl hin erhielt ich von Frau Cosima Wagner im Jahre 1888 die ehrenvolle Einladung, bei den Bayreuther Festspielen mitzuwirken, und zwar als David in den „Meistersingern“, Seemann in „Tristan“ und Knappe in „Parsival“. Das war mir eine große, innige Freude, und dankbar denke ich an die Jahre 1888 und 1889 zurück, wo mir in Bayreuth für den David so allseitige und beglückende Auszeichnungen zu Theil geworden sind, wo es mir vergönnt war, im Kreise der hervorragendsten Künstler und Künstlerinnen herrliche Wochen zu verleben und — vor Allem, die großartigen Werke des Meisters von einem ganz neuen, idealen Gesichtspunkte aus kennen lernen und bewundern zu dürfen. Meinem Bayreuther Erfolge verdanke ich es auch, daß ich jetzt Mitglied der Dresdner Hofoper bin; denn bevor noch angebahnte Unterhandlungen mit der Berliner Generalintendanz weiter geführt wurden, verpflichtete mich Herr Generalmusikdirector Schuch auf fünf Jahre nach Dresden, denen sich seit 1. Mai d. Js. ein neuer Vertrag auf weitere fünf Jahre angeschlossen hat. — Meine vielseitige, wenn auch nicht immer meinen Wünschen und Bestrebungen ganz entsprechende Verwendung im Repertoire der hiesigen Hofoper ließ mir nun freilich weniger Zeit zu künstlerischen Ausflügen, doch konnte ich neben

einigen Gastspielen in Chemnitz und Concertmitwirkungen in verschiedenen näheren Städten, auch mehrmals an den mit großem Kostenaufwand und bedeutenden Erfolgen veranstalteten Aufführungen des Richard Wagnervereins in Amsterdam Theil nehmen. Im Frühjahre 1895 folgte ich einer Einladung nach Meiningen, wo ich in zwei Musteraufführungen von Beethoven's „Fidelio“ als Jaquino mitwirkte und bei dieser Gelegenheit von Seiner Hoheit dem Herzoge von Meiningen mit der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet wurde.

So blicke ich zurück auf eine 21jährige, sehr bewegte, arbeitsreiche, aber auch an Erfolgen und Freuden reiche Zeit, und ich hoffe zu Gott, daß auch noch eine schöne Reihe von arbeitsreichen Jahren vor mir liegt. Möge es mir vergönnt sein, in mir zusagenden Aufgaben mit gutem Erfolge meiner schönen, geliebten Kunst treu weiter dienen zu können!

Niederlößnitz, im October 1895.

Sebastian Hofmüller.



Charlotte Huhn.

Am 1. October dieses Jahres erst ist Fräulein Huhn in den Verband des Dresdner Hoftheaters eingetreten. Sie kam von Köln a. Rh., woselbst sie am Stadttheater mehrere Jahre die Rolle der ersten Altistin inne hatte. Nur ein ehrenvoller Ruf, wie der an das Dresdner Hoftheater, konnte sie zum Scheiden von dort bewegen. Obgleich die Dresdner Oper in Fräulein von Chavanne und Fräulein Fröhlich vortreffliche Altistinnen besitzt, hat man den Zuwachs mit der Freudigkeit begrüßt, mit der man jede Bereicherung der Kunst selbstverständlich begrüßen muß. Eine Künstlerin wie Fräulein Huhn ist niemals überflüssig, denn wenn irgendwo, so giebt es in der Kunst kein „Zuviel des Guten".

Fräulein Huhn hat sich denn auch mit den wenigen Partien, die sie bisher in Dresden sang, schon die Freundschaft nicht nur des Publikums, sondern ebenso auch der Kritik in reichstem Maße erworben.

Das günstige Vorurtheil, das ihr Gastspiel als Ortrud im Sommer erweckte, ist inzwischen durch ihr mehrmaliges Auftreten bestätigt worden. In





Marie Bossenberger. Georg Anthes. Franz Koppel-Ellfeld. Karl Perron. Erika Wedekind.
Heinrich Bruns. Charlotte Huhn. Marie Wittich. Katharina Edel. Hermann Krug.
Adalbert Herms. Emmy Teleky. Henriette Grimaldi. Mathilde Fröhlich. Karl Dibbern.
Sebastian Hofmüller. Franz Nebuschka. Carl Szirovatka. Ed. Joachim. Ernst Wachter.
Elisabeth König.

LICHTDRUCK VON STENGEL & MARKERT. DRESDEN.

dem großen Wagnercyclus in der zweiten Hälfte des October konnte sie sich in bestem Lichte zeigen. So schreibt Karl Söhle gelegentlich der Rheingold-Aufführung am 21. October in der „Deutschen Wacht“ über ihre Fricka: „Zum ersten Male hat man in Dresden eine echte, überzeugende Verkörperung der Fricka erlebt durch Fräulein Charlotte Huhn in der ganz vortrefflichen, von Herrn Schuch geleiteten, Rheingold-Aufführung. Unsere ohnehin mit Recht weit berühmten Aufführungen des phantasiegewaltigen Vorspiels zum „Nibelungenring“ erhalten nun durch eine so großartige, neue Fricka noch erhöhteren Reiz und Bedeutung. Fräulein Huhn's Fricka steht ihrer Ortrud in jedem Punkte vollwerthig zur Seite. Man kann die Fricka in der That, wie Fräulein Huhn sie so groß und echt verkörpert hat, gar nicht junonischer, götterköniginhafter in Figur, Haltung und Gebärden sich ausmalen. Diese Fricka zog denn auch während der ganzen Handlung unwillkürlich immerfort den Blick auf sich. Schon durch ihr geistig vertieftes Mienenspiel, ihre darin unausgesetzte seelische Antheilnahme an allen wechselnden Vorgängen. Es war, als merkte man in Dresden zum ersten Male deutlich und nachdrücklich, daß in der „Rheingold“-Handlung auch die Fricka ihren Ortes gewichtig mit darein zu reden hat. Gesanglich länger herauszutreten (später nach der großen Gardinenpredigt noch) ist der Fricka ja keine Gelegenheit gegeben. Aber, was Fräulein

Huhn zu singen hatte, so namentlich nach den heftigen die wundersam melodischen, ganz in Wohllaut getauchten, sanften Vorwürfe („Um des Gatten Treue besorgt“) hat sie außerordentlich schön gesungen, weich und edel im Ton.“

Nähere Mittheilungen über das Leben und die künstlerische Bedeutung von Fräulein Huhn entnehmen wir dem 1. Heft vom 12. Jahrgang des „Universums“. Es heißt dort:

Mit ihrem Eintritt in das berühmte Ensemble des Dresdner Hoftheaters beginnt für diese Künstlerin eine erhöhte Bedeutung. Zwar hat sie auch als Bühnensängerin an einem der ersten Theater — zu Köln — sich hervorgethan; ihre Haupterfolge jedoch dankte sie bisher dem Concertgesang. Das ist um so merkwürdiger, als gerade Charlotte Huhn über eine ganz außergewöhnliche Spielbegabung verfügt. Andererseits macht der Concertgesang an die Correctheit der Stimmbildung höhere Anforderungen als der Bühnengesang, den eine Menge Nebenvortheile begünstigen. Daß Charlotte Huhn diesen Anforderungen glänzend sich gewachsen zeigte, kommt ihrer künftigen Bühnenstellung sehr zu Gute.

Früher ist die absolute Gesangskunst und die Bühnenlaufbahn weniger getrennt gewesen als jetzt. Gerade die dem Publikum so hoch sympathischen Opernfiguren Wagner's: Elsa, Senta, Elisabeth und Eva stellen an das poetische Ausdrucksvermögen

einer Sängerin sehr hohe Ansprüche, nicht aber an die eigentliche technische Gesangskunst.

Man kann freilich diese bezaubernden, weiblichen Wagnerrollen nicht ohne Stimmbildung schön singen. Aber eine besondere Schwierigkeit im Gesang, die rasche und sichere Verbindung der Töne, die Beherrschung größerer Sprünge in den Intervallen und die tadellose Glätte der Scalen kommen bei Wagner nicht in Betracht. Der eigentliche Coloraturgesang hatte in Deutschland fast aufgehört, als der poetische Wagnergesang, wie ein schöner Rausch, die Köpfe der singenden Bühnenjugend verdrehte. Es gab plötzlich eine ganze Anzahl verklärter Elsen, aber keine Norma mehr, geschweige eine Sonnambula. Gleichviel, wie man über die Richtung dieser Werke denkt, so leuchtet doch klar ein, ein wie großer Vorzug es sein müsse, Wagner's hochdramatische Poesieanforderungen mit der vollendeten Gesangstechnik der klassischen Periode zu verbinden. Und hierin liegt die glänzende Bedeutung der neuen Dresdner Hofopernsängerin. Sie ist nicht nur die bedeutendste lebende Ortrud nach Marianne Brandt, sondern sie ist gleich groß als Mozartsängerin, beherrscht Gluck, Weber und Bellini vollständig, weil sie — singen gelernt hat. Die Umfänglichkeit des Repertoires erinnert an eine berühmte Dresdner Vorgängerin, an Jenny Bürde-Ney.

Wo Charlotte Huhn singen gelernt hat? Bis zu einem bestimmten Grade dankt sie es sich selbst,

in anderem Sinne der Musikschule in Köln. Als sie letztere 1885 im Herbst verließ, schrieb man ihr in das Abgangszeugniß, sie erhielte einen Preis „wegen ihrer hervorragenden Leistungen und ihres stets sich gleich bleibenden, ungewöhnlichen Fleißes im Sologesang, im Klavierspiel, in den obligatorischen Fächern und ihrer musterhaften Gesammthaltung.“

Das Dresdner Hoftheater wird von solchen Eigenschaften den größten Nutzen haben, zumal sie mit einer phänomenal kraftvollen, schönen und höchst ausdrucksfähigen Stimme verbunden sind. Nicht Alles kann der beharrliche Fleiß erreichen. Trotzdem ist der Satz wahr: Fleiß ist Genie. Zumal in Künsten, die eine unbedingte Herrschaft über die Materie und Technik voraussetzen, kann das Genie nur zur Geltung kommen, wenn es mit Fleiß und Energie gepaart auftritt.

Charlotte Huhn ist 1865 in Lüneburg geboren. Schon in der Kindheit war ihr keck-muthiges Temperament und die große Musikliebe auffallend. Der Cantor der kleinen Stadt an der endlosen Haide hatte seine Freude an der ersten Anleitung der muthwilligen Schülerin. 1881 reiste Charlotte nach Köln, um ihre Stimme und Befähigung von Professor Schneider prüfen zu lassen. Er empfahl den Eintritt in das Conservatorium, erlebte aber die Befolgung des Rathes nicht mehr. Sie genoß den Gesangunterricht bei P. Hoppe, dem Gesanglehrer des Kölner Conservatoriums. Unbemittelt

wie sie war, mußte sie früh daran denken, aufzutreten. Aber schon damals ging alsbald der Ruf ihrer ungewöhnlichen Stimme durch das Rheinland, und besonders, als sie zuerst in Lüneburg, ihrer Vaterstadt, beifallüberschüttet sang, stand ihr Name fest.

Damals wollte sie nur Concertsängerin werden. Erst als sie — es war wohl 1888 — nach Berlin übersiedelte, um sich bei Professor Jul. Hey weiter zu bilden, wurde ihre hohe dramatische Befähigung erkannt. Sie studirte dort auch mit der Musterdarstellerin der Wagnerfrauen-Typen, Mathilde Mallinger, und als sie in der Schlußprüfung des Hey'schen Institutes in den Räumen des Kroll'schen Saales als „Orpheus“ von Gluck debutirte, schrieb man, die unersetzliche Marianne Brandt sei nun wirklich ersetzt; Charlotte Huhn werde als dramatische Heldensängerin eine erste Stufe erreichen.

Diese Prophezeihung hat sie wahr gemacht. Sofort nach dem Debut als Orpheus erhielt sie glänzende Anträge; sie ging zunächst nach Amerika, wo sie Emil Fischer, Heinrich Vogel, Lilli Lehmann u. a. m. als Vorbilder vollendeter Künstlerschaft auf sich einwirken ließ.

Drei Jahre dauerte ihr amerikanisches Engagement, das sie — lobenswerth ehrgeizig — durch eine Sommerreise nach Deutschland unterbrach, „nur um mit Marianne Brandt deren berühmteste Rollen (Fides, Lea, Ortrud) zu studiren.“ Ihren ersten Triumph in der Heimath dankte sie dem Schlesischen

Musikfest unter Graf Hochberg und dem Gastspiel am Stadttheater in Köln. Als sie auf dem Musikfest Stürme des Beifalls erweckte, war es für ihre Gewinnung in Berlin zu spät, sie blieb bis jetzt an Köln gebunden, von wo man sie genug schweren Herzens nach Dresden ziehen ließ.

Aus dem Vorerzählten geht nun beiläufig das Rollenfach der Künstlerin hervor: Ortrud, Amneris, Fidelio, Eglantine, Orpheus, Fides u. s. w. Aber sie singt auch sieghaft die Carmen, ja die „Frau Reith", die Nancy. Charlotte Huhn ist, im Gegensatz zu vielen Berufsgenossinnen, nicht kleinlich eitel, aber voller Ehrgeiz. Sie nimmt es mit ihrer Kunst sehr ernst. Sie kann mit ihrer gewaltigen Mezzo-Sopranstimme, wie schon erwähnt, auch gesangstechnische Kunststücke singen. Den Schwerpunkt ihres Strebens jedoch legt die Künstlerin in den leidenschaftlichen, dramatischen Gesang. Die Energie des Ausdrucks ihrer mächtigen Stimme wird bedeutend unterstützt durch die edle, hohe Gestalt, das geistvolle Auge und den Adel der Bewegungen. Noch nicht dreißig Jahre alt, tritt Charlotte Huhn nunmehr in eine Stellung, in der sie all ihr reiches Können voll zu entfalten vermag.

Während ihres erst kurzen Dresdner Aufenthaltes ist Fräulein Huhn auch schon nach Auswärts verlangt worden. Von den zahlreichen Musikvereinen in der Provinz, die jeden Winter die Hofoper bestürmen, hatte zuerst der Richard Wagnerverein in

Plauen i. V. sein Auge auf Charlotte Huhn geworfen, und so lernten denn die biederen Vogtländer am 28. October auch unsere jüngste Hofopernsängerin kennen. Neben ihr wirkte Margarethe Stern in jenem Concerte mit.

Einen neueren großen Erfolg hatte Fräulein Huhn als Azucena, von der Dr. Athur Seidel in der „Wacht" schreibt: „Immer wieder zwingt uns diese, gleich einer Marianne Brandt genial gestaltende, echteste Künstlerin durch die Macht und Größe, die sie nicht nur körperlich in der äußeren Erscheinung, sondern gerade auch geistig, durch seelische Vertiefung allen ihren Bühnengestalten aufzuprägen weiß, vollkommen über technische Nebensächlichkeiten hinweg zu sehen.



Alois Eduard Joachim.

Alois Eduard Joachim, das jüngste Opernmitglied, ist geboren zu München am 24. Mai 1871. Er hatte sich zuerst dem Schriftstellerberufe gewidmet und lebte in München als Schriftsteller, bis er von sachverständigen Kunstfreunden auf seine außergewöhnliche Baßstimme aufmerksam gemacht wurde. Es leuchtete ihm denn auch ein, daß die Gesangskunst auch keine üble Sache sei, und daß unter Umständen eine Sarastro-Arie in der Kehle, einige Dutzend lyrischer Gedichte auf dem Papier nebst einigen Novellen sehr wohl aufzuwiegen vermöchte. Joachim hängte also den Schriftsteller an den Nagel, und machte sich daran, Gesangunterricht zu nehmen, den er zuerst in der deutsch-italienischen Kunstgesangschule zu München empfing. Weitere Ausbildung erhielt er von dem jetzt in Würzburg lebenden, seiner Zeit sehr bekannten Bassisten Ganzemüller. Joachim debutirte als Concertsänger in München mit außerordentlichem Erfolg, und er erwarb sich dort in kürzester Zeit einen ziemlichen Ruf als stimmgewaltiger, gemütstiefer Liedersänger. Seine $2^1/_2$ Octaven umfassende Stimme ist der echte Basso

profundo. Der Königlich Bayrische Musikdirector Heinrich Porges schrieb einmal darüber: „Stimmmittel ganz außerordentlicher Art hat der Bassist Herr A. E. Joachim. Wir haben unter Solosängern ein Organ, das mit größter Tonfülle das Cis der großen Octave anzugeben und auf dem Dis der gleichen Octave einen deutlichen Triller auszuführen vermag, noch nicht kennen gelernt. Dabei ist die Stimme von ganz besonderer Weichheit und sehr edler Klangfarbe.“

Im Mai dieses Jahres sang Joachim an dem Königl. Hoftheater mit Erfolg Probe, und so wurde er vom 1. September 1895 ab für die Hofoper verpflichtet. Es ist dies sein erstes Engagement am Theater. Zum öffentlichen Auftreten ist der junge Künstler bisher noch nicht gekommen.



Hermann Krug.

Eines der jüngsten Mitglieder des Hoftheaters, nicht nur den Jahren nach, sondern auch hinsichtlich seiner Anstellung, ist Krug. Geboren am 11. August 1868 in Windehausen, Regierungs-Bezirk Merseburg, widmete sich Krug zunächst der Musik, und er war auch mehrere Jahre hindurch als Musiker thätig. In den Jahren 1890 bis 1892 war er Mitglied des Orchesters des Aquariums in St. Petersburg, dann des Orchesters in Sondershausen in Thüringen. Hier entdeckte er seine Stimme und gab er sich neben dem Musikerberufe auch dem Studium der Gesangskunst hin. Seine natürlichen stimmlichen Anlagen, verbunden mit rastlosem Fleiß, brachten ihn bald so weit, daß er das Orchester mit der Bühne vertauschen und schon im Winter 1894—95 an den vereinigten Theatern in Sondershausen und Eisenach als erster Tenor angestellt werden konnte. Mit großem Erfolg trat er sowohl in Helden- wie in lyrischen Tenorpartien auf; so sang er die Partie des Siegfried, des Tannhäuser, des Faust, Diavolo u. s. w., stets mit gleichem Beifall aufgenommen. Das in Dresden zu Tage getretene Bedürfniß nach

Ergänzung der Tenöre wies naturgemäß auch auf Krug hin, und man berief ihn zu einem Gastspiel, das am 20. April stattfand. Herr Krug sang den Tannhäuser, und wenn auch die strenge Kritik an dem jungen Sänger noch nicht gerade die vollendete Reife des Künstlers fand, wie sie die Bedeutung gerade dieser schwierigen Partie verlangt, so mußte man doch auf Grund eines gediegenen Materials ihm eine hoffnungsvolle Laufbahn voraussagen. So wurde Krug für die Dresdner Oper verpflichtet; er trat sein Engagement am 1. September an, sang aber bereits inzwischen in der zum hundertsten Geburtstage Marschner's am 16. August den Aubry im „Vampyr".

Von größeren Partien sang inzwischen Herr Krug mehrfach die Partie des Rienzi und den Max im „Freischütz".



Franz Nebuschka.

Franz Nebuschka, der Baßbuffo unserer Oper, der aber ebenso auch in serieusen Partien sehr verwendbar ist, wurde am 12. December 1857 in Wien geboren. Ziemlich spät erkannte er erst seinen eigentlichen Beruf und folgte ihm, denn erst im Frühjahr 1880 nahm er als hoffnungsvoller Verkehrsassistent der Kaiserin Elisabeth-Westbahn den ersten Gesangsunterricht, und zwar bei Professor Laufer in Wien. Seine Befähigung erwies sich so bedeutend, daß Nebuschka schon nach wenigen Monaten, und nachdem er vor dem Intendanten der Hofoper Baron Hofmann, Director Hellmesberger und Hofkapellmeister Gericke mit Erfolg einige Arien gesungen, in das Wiener Conservatorium aufgenommen wurde, woselbst er unter Professor Gänsbacher's umsichtiger Leitung vom Herbste 1880 bis zum Sommer 1882 fleißig seine Stimme bildete.

Noch als Conservatorist, am 7. Mai 1882, trat er zum ersten Male als Sarastro am Hoftheater in Dresden auf, denn man war schon damals in Dresden auf den hoffnungsvollen Bassisten aufmerksam geworden. Zu einem Engagement kam es

trotz der sehr anerkennenden Kritik allerdings damals nicht; man gab vielmehr dem jungen Künstler den von ihm selbst später auch geschätzten, wohlgemeinten Rath, sich auf einer kleineren Bühne die ersten Sporen zu verdienen. Diesen Zweck erreichte er zunächst in Dortmund, woselbst er von October 1882 bis April 1883 engagirt war. Sein Drang nach möglichster künstlerischer Vollendung führte ihn dann abermals auf ein Jahr — bis April 1884 — zu Gänsbacher nach Wien. Noch im selben Monat finden wir Nebuschka bei einer Monatsoper in Lodz, und dann vom 1. September 1884 in festem und sicherem Engagement am Stadttheater in Bremen, woselbst sich ihm eine erfolgreiche künstlerische Thätigkeit eröffnete. Bis zum 30. April 1888 blieb Nebuschka in dieser Stellung, und er wäre vielleicht noch in Bremen, wenn nicht durch sein Auftreten bei Kroll in Berlin, am 12. Mai 1887 als Mephisto, die Intendanz des Dresdner Hoftheaters auf's Neue auf ihn aufmerksam geworden wäre. Abermals wurde er zu einem Gastspiel nach Dresden berufen, dessen günstiger Ausfall dem Künstler zunächst einen dreijährigen Contract einbrachte, der ihn vom 1. Mai 1888 bis 30. April 1891 an die Dresdner Hofoper fesselte. Er sang als Gast am 7. August den Landgrafen, am 9. August den Marcell und am 11. August den Mephisto.

Am 3. Mai 1888 trat Nebuschka sein Dresdner Engagement als Veit Pogner an, und im Sommer

1890 wurde der Vertrag um sieben Jahre verlängert. In den älteren Opern hat Nebuschka ziemlich alle hohen und tiefen Baßpartien gesungen, so daß sein Repertoir die stattliche Anzahl von etwa 150 Partien aufzuweisen hat. Ueber hundert Mal sang der Künstler den Landgrafen im „Tannhäuser", über fünfzig Mal den Freiherrn im „Trompeter" und den König Heinrich in „Lohengrin", über fünfundzwanzig Mal den Mephisto, Veit Pogner, Stadinger, Caspar, Figaro, Bocco, Daland, Marcell. In vielen neuen Opern, die innerhalb der Anstellung Nebuschka's in Dresden gegeben wurden, hat er mitgewirkt und so eine größere Anzahl Partien hier creirt, wie z. B.: Abu Hassan (Cornelius: Barbier), Oberschultheiß (Förster: Mädchen von Schilda), Fritelli (Chabrier: König wider Willen), Cornelius (Adam: Nürnberger Puppe), Eremit (Gramann: Melusine), Lampard (Hagen: Zwei Componisten), Florentius (Mascagni: Rantzau), Panajiotis (Umlaufts: Evanthia), König (Thomas: Hamlet) ꝛc.



Carl Perron.

Man wird sich, so schreibt die „Deutsche Bühne in Wort und Bild“, zu dem Bilde des Herrn Perron, des frohen Gefühls nicht entschlagen können, daß sich Deutschland auf musikalischem Gebiete einer Künstlerschaar rühmen darf, die unsere Oper der jedes andern Landes gleichwerthig macht. Durch Wagner's geniales Schaffen ist ein neuer Schwung in die deutsche Gesangskunst gekommen, neue Aufgaben wurden gestellt, neue Kräfte wurden erforderlich, und siehe: diese Kräfte haben sich gefunden und wetteifern in rühmlichem Streben um die vollendete Wiedergabe unserer musikalischen Meisterwerke.

Indeß, gerade diese erhöhten Ansprüche, gerade die ungemein gesteigerte Schwierigkeit der Aufgaben ist andererseits Ursache geworden, daß die Stufe der Meisterschaft mühsamer zu erklimmen ist als früher. Der Durchschnitt unserer Opernkünstler hat sich wesentlich gehoben, die Zahl der anerkannten Meister hat sich eher verkleinert. Mit um so freudigerem Stolze denken wir jedes Künstlers, der zu dieser Schaar der Erlesenen gehört.

Carl Perron zählt zu ihr. Seit fast einem Jahrzehnt weiß ganz Deutschland, daß Perron einer unserer ersten Baritonisten ist. Ihm verlieh die Natur ein Organ, das Kraft und Wohllaut mit einander vereinigt; bald umwogt sein Gesang das Ohr mit schmeichelnden weichen Tönen, bald strömt er in ehernem Klange aus.

Eine ungemein sorgfältige Schulung hat Perron zum vollkommenen Herrn und Meister über seine Mittel gemacht, er kann seine Stimme nach Belieben und Bedarf biegen und färben. Das eigentlich kennzeichnende indeß an Carl Perron ist, daß er durch und durch eine wahre Künstlernatur ist. Er arbeitet nicht für den rohen Effect; ihm geht es um Seele und Geist des darzustellenden Kunstwerks, und mit feinfühligem Verständnisse weiß er sich in sein Wesen so tief hinein zu versetzen, daß die von ihm zu verkörpernde Gestalt dann organisch aus dem Werke herauswächst, ein rundes vollkommenes Ganzes, und doch nur bescheidener, dienender Theil eines Ganzen. So zählt Perron zu jenen wenigen Auserwählten, die nicht etwa nur gute Sänger und nebenbei auch gute Schauspieler sind, sondern bei denen sich vielmehr Gesang und Darstellung zu harmonischer Leistung vereinigen, bei denen sie miteinander verwachsen, sich nothwendig ergänzen. Das ist die musikalisch-dramatische Darstellung im Sinne des Wagner'schen Ideals; und so ist es nur natürlich, daß Perron in der Verkörperung von Wagner-

Gestalten sein Bestes leistet. Sein „König Marke“ und „Wotan“, sein „Wolfram“, „Holländer“ sind berühmt; indeß darf bei der Aufzählung der Perron'schen Glanzleistungen auch sein „Jäger“ und „Heiling“ nicht vergessen werden.

Die Wiege seines Ruhms ist Leipzig. Hier wirkte er seit 1884, und bald breitete sich sein Ruf Nah und Fern aus. Seine Gastspiele haben ihm u. A. den Titel eines Herzoglich Sächsischen Kammersängers eingetragen. Im Jahre 1891 wurde der Künstler den Leipzigern genommen, indem er für die Hauptbühne des sächsischen Landes, für das Königliche Hoftheater zu Dresden verpflichtet wurde. An ihr wirkt er jetzt in unvermindertem Glanze und Reichthum der Mittel und des Könnens. Möge seine kraftvolle, gebildete, charakteristische Kunst recht Vielen der Jüngeren Vorbild und Schule werden! Vornehme Künstler vom Schlage Perron's, wahrhafte Vertreter des Geistes der Wagner'schen Musikdramen, mögen ein Damm sein gegen die Maßlosigkeit, ja Roheiten, die sich heute nicht selten mit den Wagnerschen Werken decken und rechtfertigen möchten.

Auch was Prof. Bernh. Vogel, der Perron von dessen Leipziger Thätigkeit kennt, in der in Leipzig erscheinenden „Sängerhalle“ — Nr. 33/34 vom 11. August 1892 — über Perron schreibt, möge hier Platz finden:

„Seit länger als einhundertundfünfzig Jahren, von den Zeiten der prachtliebenden August's ab bis auf die Gegenwart hat Dresden eine vorzügliche

Opernbühne sein eigen genannt. Das kunstsinnige Herrscherhaus der Wettiner sieht seinen Stolz darin, die besten künstlerischen Kräfte an sich zu fesseln, und häufig genug hat es dem edlen Ehrgeiz, den Musen würdigste Altäre zu errichten, goldschwere Opfer gebracht. Wiederholt ist denn auch die Dresdner Hofoper zu tonangebender Bedeutung gelangt: soll an das Wirken eines Carl Maria von Weber, eines Heinrich Marschner und Richard Wagner erinnert werden, an unsere drei größten deutschen Romantiker und treuesten Pfleger des musikalischen Dramas, die nacheinander in diesem Musentempel den Taktierstock geschwungen und der musikalischen Leitung walteten? Und jene unvergleichliche dramatische Heroine, die so anregend auf Richard Wagner's künstlerischen Entwickelungsgang eingewirkt, Wilhelmine Schröder-Devrient, hat nicht auch sie dort die höchsten Staffeln des Ruhmes erklommen? Es fehlt uns der Raum, im einzelnen alle die berühmten Namen aufzuzählen, die meist das Ansehen Dresdens als einer auserwählten Musikstadt herbeiführen und befestigen halfen. Nur soviel sei bemerkt, daß Dresden um den Reichthum, den es einst an Kunstgrößen besessen, ebenso beneidet werden darf, wie um den, der ihm noch heutigen Tages verblieben ist.

Zu den hellen Sternen, die zur Zeit über der Dresdner Hofoper leuchten, zählt auch der Baritonist Carl Perron; in verhältnißmäßig kurzer Zeit ist es

ihm gelungen, sich zahlreiche Sympathien bei dem Publikum und bei der Kritik zu erringen. Wer da nicht übersieht, daß ein Bulß, ein Carl Scheidemantel die ausgesprochensten Lieblinge der elbflorentinischen Kunstfreunde seit Jahren unter steigenden Erfolgsbürgschaften gewesen, der ahnt die Schwierigkeiten, die aus solchen Nebenbuhlerschaften für den neuauftretenden Mitbewerber um den Baritonistenkranz entspringen müssen. Um so rühmlicher für ihn, daß er allen Gefährlichkeiten zum Trotz mit Ehren seinen Platz behauptet und je länger je mehr sich zur Geltung und Ansehen bringt.

Die glänzenden Mittel, die ihm die Natur freigebig verliehen, sichern ihm, wie neuerdings zahlreiche, von größten Erfolgen begleitete Kunstreisen nach der Schweiz, Süddeutschland beweisen, allenthalben auf der Bühne wie im Concertsaal durchgreifende Siege. Nahezu alle großen Baritonrollen hat er auf seinem Repertoire, und gerade dort, wo er wie z. B. im Wolfram (Tannhäuser) im Ausdruck empfindungsvoller Schwärmerei sich keine Zügel anzulegen braucht, wo er z. B. wie im „Hans Heiling" den Kantilenen schwungvolle Weichheit einhauchen muß, feiert seine Begabung in der ihr zusagendsten Richtung die Haupttriumphe, während dort, wo die Charakteristik auf männliche Charakteristik, packende, naturwahre Gestaltungsweise, z. B. Escamillo im „Carmen" dringt, ihm gewisse Grenzen vorläufig noch gezogen sind. Unübertrefflich ist sein Hamlet

in der Thomas'schen gleichnamigen Oper; was er als Darsteller, wie als Sänger aus dem Shakespeare'schen Helden in der französischen, musikalischen Einkleidung herausholt, das muß man mit eigenen Ohren gehört, mit eigenen Augen gesehen haben, um den rechten Begriff von seiner Vortrefflichkeit in dieser Specialität sich zu bilden.

Mit besonderer Auszeichnung zu bedenken ist auch sein Harfner im „Mignon"; überall erzielt der vornehme Wohllaut seines Organs, das in allen Lagen den Segen einer künstlerischen Durchbildung deutlich genug erkennen läßt, bedeutende Wirkungen. Mit der Schönheit seines Gesanges hat er schon Viele sich wieder versöhnt, die er zuweilen mit einem sentimentalen Zuviel, mit einem übertreibenden Pathos im Ausdruck oder in der Darstellung abgestoßen. Das zarte Geschlecht zollt ihm — begreiflich genug! — wärmsten Enthusiasmus ohne jedwede Einschränkung; besticht er doch schon mit der Eleganz seiner Erscheinung das Auge, und ein sprechsames Mienenspiel, vornehme Haltung und gemessene edle Bewegungen gesellen sich dazu, um für ihn Propaganda zu machen, selbst bevor er noch einen Ton gesungen."

Was Prof. Vogel vor drei und einhalb Jahren noch an Perron zu tadeln fand, trifft heute kaum noch zu. Gerade Perron steht, wie vielleicht kein Anderer, tadellos da, als ein durchaus harmonisch abgeschlossener Künstler. Sein wohlklingendes, wohl-

geschultes Organ, und die Seele, die er in seinen Gesang hinein zu legen versteht, lassen ihn zur Zeit ohne Concurrenz erscheinen. An kräftiger Männlichkeit fehlt es ihm ebenso wenig, wie an Weichheit der Empfindung, und — um alle guten Eigenschaften vollzumachen — hat er im gegebenen Falle denselben Humor, wie im anderen den Ernst, und an schauspielerischen Fähigkeiten mangelt ihm nichts. Glänzende Beweise nach diesen Richtungen hin, lieferte er als Prinz von Arkadien in „Orpheus in der Unterwelt“ und auch als Tonio im „Bajazzo“ zeigt er sich in hellstem Lichte.

Carl Perron ist Rheinpfälzer, geboren in Frankenthal bei Ludwigshafen. Er steht heute gegen Ende der dreißiger Jahre. Sein bedeutendes Gesangstalent erfuhr, um wieder mit Professor Vogel zu reden, unter den treuerprobten, kunsterfahrenen Händen des berühmten Gesangspädagogen Hey in München die sorgsamste Ausbildung; zuerst lenkte er in Concertaufführungen allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, und als auf ihn das Interesse des so entdeckungsglücklichen Operndirectors Max Staegemann in Leipzig gefallen, war dem jungen Sänger der rechte Weg zur gedeihlichsten Weiterentwickelung gezeigt. Auf der Leipziger Bühne fanden die redlichsten, unabläßigen Bemühungen des strebsamen Künstlers im freundlichen Antheil der Kunstfreunde schönsten Lohn; mit jeder neuen Rolle erweiterte sich der Kreis seiner Verehrer und vor Allem seiner

Verehrerinnen, und so gestaltete sich seiner Zeit sein Scheiden von der Leipziger Bühne als Hans Heiling zu einem für Viele unvergeßlichen Ereigniß, das durch die Thatsache, daß Hyperenthusiasten ihm beim Verlassen des Theaters die Pferde ausspannten und ihn nach Hause fuhren, auch noch einen die Satyre herausfordernden Beigeschmack erhielt. Oft hat seitdem gastirend der Königl. Hofopernsänger sein liebes Leipzig wieder besucht und sich immer neu in der alten Gunst seiner Bewunderer befestigt.

Schon vor seiner festen Anstellung in Dresden, am 1. Juli 1891, war Perron den Dresdner Musik- und Theaterfreunden kein Fremder. Als Bulß im Januar 1889 einen längeren Urlaub hatte, holte man Perron von Leipzig mehrere Male herüber; er sang am 5. Januar den Hans Heiling, am 10. den Holländer, am 12. den Lothario in der Oper „Mignon" und am 17. den Jäger im „Nachtlager von Granada". Dann sang er am 18. Mai 1889 den Wanderer im „Siegfried", und schon damals nahm man, seine künstlerische Bedeutung erkennend, Perron für Dresden in Aussicht.

Inzwischen hat der Sänger Gelegenheit gehabt, an der Dresdner Oper eine glänzende Thätigkeit zu entfalten, und alle Welt beneidet Dresden um Baritonisten wie Perron und Scheidemantel. Neben dem Herzoglichen ist er nun auch Königlich Sächsischer Kammersänger geworden, und an sichtbaren Auszeichnungen besitzt er: die Coburgische Verdienst-

medaille für Kunst und Wissenschaft, die Altenburgische goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft mit der Krone, und das Coburgische Verdienstkreuz.



Carl Szirovatka.

Unter den jungen Künstlern, die von der Dresdner Tenorfrage neuerdings an das hiesige Hoftheater geführt worden sind, befindet sich auch Carl Szirovatka als einer der hoffnungsvollsten. Schon gleich nach seiner Anstellung hatte er Gelegenheit, dem Dresdner Publikum sein Können und seine Bereitschaft zu zeigen, indem er plötzlich für den unpäßlich gewordenen Anthes im „Bajazzo" die Partie des Canio übernahm, und über Erwarten gut zu Ende führte.

Carl Szirovatka ist Ungar. Er wurde am 19. October 1867 in Budapest geboren, woselbst er auch nach Absolvirung der Realschule seine ersten musikalischen und gesanglichen Studien begann, und zwar bei dem berühmten Opernsänger Peter Stoll, dem Vater des jetzigen Regisseurs an der Wiener Hofoper. Nach dem Tode seines ersten Lehrers kam Szirovatka an das Budapester Conservatorium, an dem er ein und ein halbes Jahr lang unter Professor R. Pauli sich in seiner Kunst ausbildete. Von Pauli dem kunstsinnigen Grafen Nicolaus Esterhazy empfohlen, interessirte sich der Graf lebhaft für das Talent Szirovatka's, und er erweiterte seine Gönner-

schaft dahin, daß er den jungen Künstler nach Wien sandte, um ihm dort bei Professor Reß und dem Kammersänger Mancio den letzten künstlerischen Schliff zu Theil werden zu lassen. Während seines Wiener Studiums war Szirovatka oft ins Schloß des Grafen Esterhazy nach Totis geladen, wo seine Fortschritte erprobt, und er zu weiterem eifrigen Studium angeregt wurde. Dort war es auch, wo ihn der damalige Budapester Director Gustav Mahler hörte, der Szirovatka für die Königlich Ungarische Oper unter glänzenden Bedingungen engagirte und ihm eine schöne künstlerische Laufbahn eröffnete.

Daß die heimathlichen Lorbeeren den talentvollen jungen Mann nicht ganz befriedigten, ist begreiflich; er wollte vor Allem im fremden Land seine Kraft erproben und neue Anregungen finden, die der Boden der Heimath, so werthvoll er sonst sein mag, selten auf die Dauer zu bieten vermag. So finden wir Szirovatka bald in seinem ersten deutschen Engagement, und zwar in Düsseldorf, wo er vom 15. September 1894 bis zum 16. April 1895 am Stadttheater thätig war und große Erfolge erntete.

Während eines Gastspiels an der Berliner Hofoper, wo der junge Künstler im „Troubadour", „Faust", „Traviata" und „Bajazzo" sang, hörte ihn Graf Seebach, und in richtiger Erkenntniß seines hervorragenden Talentes versicherte Graf Seebach sich des Künstlers, indem er ihm zunächst einen fünfjährigen Contract für die Dresdner Oper anbot, der

nach einem zweimaligen Dresdner Gastspiel, das Szirovatka als Radamès in „Aïda" und als Raoul in den „Hugenotten" mit großem Erfolge absolvirte, zur Freude der Dresdner Kunstwelt perfect wurde.

Ueber seinen Radamès schrieb damals Ferdinand Gleich im Dresdner Anzeiger: „Für die Partien der Helden der romantischen großen, insbesondere der italienischen und französischen Oper bringt Herr Szirovatka viel mit: eine sehr schöne, kräftige, echte hohe Tenorstimme, natürliche Volubilität derselben, entschiedene Beanlagung zu getragenem Gesang, Verständnißfähigkeit und Wärme im Vortrag, sowie eine vortheilhafte Persönlichkeit. Vermöge einer guten musikalischen und gesanglichen Vorbildung ist er im Stande, seine schätzenswerthe Begabung in erfreulicher Weise zu verwerthen."

Opern, in denen der hoffnungsvolle Künstler stets erfolgreich thätig war, sind u. A. „Tell" (Arnold), „Troubadour" (Manrico), „Rigoletto" (Herzog), „Fidelio" (Florestan), „Martha" (Lyonel), „Carmen" (Don José).

Inzwischen hat Szirovatka auch in Dresden bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, Proben seiner Kunst abzulegen, nach denen man sein Engagement als einen werthvollen Gewinn für die Dresdner Oper bezeichnen muß. Die von ihm bisher gesungenen Partien sind folgende: Arnold (Tell), Turiddu (Cavalleria), Don José (Carmen), Manrico (Troubadour).

Emmy Teleky.

Emmy Teleky-Bileczky ist als die Tochter eines ungarischen Offiziers in einer kleinen ungarischen Garnisonstadt geboren. Ihren gesanglichen Unterricht erhielt sie bei Professor Rokitansky in Wien, unter dessen Leitung sie drei Jahre lang, und zwar von 1885 bis 1887, ihren Studien eifrig oblag. Diese Lehrjahre vergingen unter mancherlei Schwierigkeiten und ungünstigen Verhältnissen, und Rokitansky, der in seiner mit irdischen Gütern weniger als mit Talenten gesegneten Schülerin schon damals die zukünftige Künstlerin sah, mußte ihr das Unterrichtshonorar zunächst gestunden, und erst von ihren späteren Gagen hat Fräulein Teleky ihre Lehrlingsschulden nach und nach abgezahlt. Freilich, der Professor hatte nichts zu riskiren, da man kein Prophet zu sein brauchte, um der jungen, schönen und stimmlich hochveranlagten, kurz, mit allen inneren und äußeren persönlichen Vorzügen, dazu der Protection der Kronprinzessin Stephanie, ausgestatteten Dame eine hoffnungsvolle Zukunft vorher zu sagen.

Schon während ihrer Studienzeit wurde Emmy Teleky nach Graz engagirt; als aber Pollini von

und eine Anzahl von Corre-
die gegenseitigen guten Be-

...1 wurde Fräulein Teleky von
...h London berufen, woselbst sie
...oventgarden die Traviata und die
...ßtem Erfolge sang. Die „Times“
den 27. Juli, schrieb über erstere
...nkbar schmeichelhaftesten Ausdrücken:
...hat at the end of the second act was
...h such ringing clearness and perfect
...hat is was difficult to realise, that the
...so high; it is most rare to find even a
...s idea of acting in the possessiors of
... such beautiful quality.“
...elben Jahre erhielt Fräulein Teleky nach
...weiten Hofconcert in Coburg das goldene
...ktreuz für Kunst und Wissenschaft. Und
...en ersten Londoner Erfolge wurde sie 1892
...ls dahin berufen. Von dort begab sie sich
...hr längere Zeit nach Mailand, um italienische
...he und Gesang zu studiren.

Im Winter 1893 finden wir Emmy Teleky in
Petersburg, wo sie am 19. November (1. De-
...mber) im Salle du Crédit mit der Traviata-Arie,
...r Arie aus „Manon“ von Puccini und dem Walzer
...us „Romeo und Julie“ in der That einen sensatio-
...ellen Erfolg erzielte. Sie mußte fast alle Nummern
wiederholen, und die Petersburger Presse war einig

Hamburg die junge Künstlerin zufällig in Wien hörte, begeisterte er sich dermaßen für sie, daß er weder Antritt noch Ablauf des Grazer Engagements abwartete, sondern durch Loskauf der Künstlerin den Grazer Contract löste, um sie für das Hamburger Stadttheater zu gewinnen.

Im Jahre 1888 trat Fräulein Teleky als Königin in den „Hugenotten“ mit großem Erfolge ihren Hamburger Contract an. Drei und ein halbes Jahr lang, bis zum Jahre 1891, blieb sie als der erklärte Liebling der Hamburger in jener Stellung. Schon während des Hamburger Engagements hatte Dresden Gelegenheit, die Künstlerin kennen zu lernen, und zwar in einem Concert der Ressource im November 1889. Kurze Zeit darauf sang sie auch in einem öffentlichen Concert in Dresden, und man hörte schon damals, daß die Hoftheater-Direction ihr Augenmerk auf Fräulein Teleky gerichtet habe.

Als von Hamburg aus im December 1890 Fräulein Teleky am Hofe des kunstsinnigen Herzogs Ernst in Coburg in einem Concerte sang, hatte sie sich im Augenblick auch die Gunst des Herzogs und der Herzogin in höchstem Maße gewonnen, so daß der Herzog ihr nicht nur sein Bild mit eigenhändig geschriebener Widmung schenkte und sie zur Kammersängerin ernannte, sondern sie auch gelegentlich ihres Auftretens in London persönlich mit Empfehlungen an den englischen Hof versah. Ueberhaupt blieb die Künstlerin seitdem mit dem Herzog und der Herzogin

in lebhaftem Verkehr, und eine Anzahl von Correspondenzen beweisen die gegenseitigen guten Beziehungen.

Im Sommer 1891 wurde Fräulein Teleky von August Harris nach London berufen, woselbst sie am 24. Juli im Coventgarden die Traviata und die Susanne mit größtem Erfolge sang. Die „Times“ vom Montag, den 27. Juli, schrieb über erstere Partie in den denkbar schmeichelhaftesten Ausdrücken: „The high E flat at the end of the second act was delivered with such ringing clearness and perfect sweetness, that is was difficult to realise, that the note was so high; it is most rare to find even a rudimentary idea of acting in the possessiors of voices of such beautiful quality.“

Im selben Jahre erhielt Fräulein Teleky nach einem zweiten Hofconcert in Coburg das goldene Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft. Und nach dem ersten Londoner Erfolge wurde sie 1892 abermals dahin berufen. Von dort begab sie sich nunmehr längere Zeit nach Mailand, um italienische Sprache und Gesang zu studiren.

Im Winter 1893 finden wir Emmy Teleky in St. Petersburg, wo sie am 19. November (1. December) im Salle du Crédit mit der Traviata-Arie, der Arie aus „Manon“ von Puccini und dem Walzer aus „Romeo und Julie“ in der That einen sensationellen Erfolg erzielte. Sie mußte fast alle Nummern wiederholen, und die Petersburger Presse war einig

im größten Lob. Man verlangte allgemein auch ein Auftreten im Theater, und es kam auch ein Gastspiel in der französischen Oper zu Stande, bei welchem Fräulein Teleky die Königin in den „Hugenotten“ mit nicht minder großem Erfolge sang. Ein weiteres Auftreten wurde durch Krankheit der Künstlerin verhindert.

Als Gast an der Dresdner Hofoper erscheint Fräulein Teleky im Mai 1894, und zwar in einer ihrer Glanzrollen, als Violetta in der „Traviata“. Sie fand auch hier sofort die günstigste Aufnahme, und seit dem 1. September 1894 ist sie hier engagirt. Man schätzt sie allgemein als eine vorzügliche Coloratursängerin, von der Dr. Arthur Seidel nach dem „Troubadour“ am 7. November 1895 in der „Wacht“ schreibt:

„Auch Fräulein Teleky, durch deren reizvolle Erscheinung allein schon die Leonoren-Rolle an Glaubwürdigkeit ganz entschieden gewonnen hat, wurde nach ihrer zwar nicht ohne Distonation durchgeführten, dafür aber ungemein sauber ausgearbeiteten und mit einem raffinirt angesetzten Triller effectvoll abgeschlossenen Arie im 4. Acte auf offener Scene so anhaltend lebhaft begrüßt, daß beinahe die Hausgesetze unseres gestrengen Hoftheaters durchbrochen worden wären.“

Nicht minder wie in Dresden hat man auswärts die Vorzüge der Sängerin mehrfach anzuerkennen Gelegenheit gehabt, so erst in diesem Jahre

an der Wiener Hofoper. Das „Neue Wiener Tagblatt“ schreibt über ihre Ophelia nach der Aufführung des „Hamlet“ von Thomas: „Das Publikum sprach sich nach der berühmten Wahnsinnsscene entschieden für Fräulein Teleky aus. Die Künstlerin bringt für eine Ehe mit dem Wiener Kunstinstitute eine verführerische Mitgift mit: Eine Erscheinung, die sich vom fein modellirten Kopfe und dem schlanken Halse über die plastische Büste abwärts durchwegs in den Linien der Schönheit hält; ein Organ, das den leichten Silberfluß der echten Coloraturstimme besitzt und in der trefflich bis zum dreigestrichenen Cis entwickelten Kopflage auch für das große Haus der Wiener Hofoper ausgiebig klingt, große Intelligenz und eine angemessene Technik, an der besonders der runde Triller zu loben ist.“ Ebenso weiß die „Neue Freie Presse“ über Fräulein Teleky als Königin in den „Hugenotten“ zu berichten, daß sie brillirte und mit Beifall überschüttet wurde.

Auch die Berliner Hofoper verlangte Fräulein Teleky im October dieses Jahres als Gast für Frau Herzog. Die Künstlerin konnte dieser Einladung wegen Krankheit nicht Folge leisten. Sie hatte sich, als sie trotz heftigen Unwohlseins die „Zauberflöte“ nicht absagen wollte, durch einen Sturz auf der Treppe ihres Hauses die Hand gebrochen. Jedenfalls zeigte sie bei dieser Gelegenheit einen seltenen Grad von Heroismus, indem sie trotz der schweren Verletzung und der heftigen Schmerzen

nach dem Theater fuhr und ihre Rolle durchführte, wenn freilich auch mit möglichster Einschränkung des gesanglichen Theiles.

Was die Persönlichkeit der Künstlerin betrifft, so ist sie als eine überaus glückliche Verbindung von Schönheiten der Kunst und der Natur zu bezeichnen. Wenn der Kritiker der Petersburger „Gazette“ nach dem oben erwähnten Concert schreibt: c’est impossible de ne pas admirer ces préférences, so weiß man nicht, ob man das auf ihren Gesang oder ihre äußere Erscheinung beziehen soll, wenn man bei einem Musikkritiker eigentlich auch annehmen sollte, daß er es lediglich mit der Musikbeurtheilung zu thun habe. Aber Abschweifungen sind nicht zu vermeiden, und sie sind begreiflich in einem Falle, wie er vorliegend durch Emmy Teleky geschaffen war.



Ernst Wachter.

In der Reihe der hoffnungsvollsten unserer jungen Opernmitglieder verdient vor allen Dingen auch Ernst Wachter — dessen ursprünglicher Name Wächter — genannt zu werden. Er besitzt ganz ungewöhnliche Stimmmittel, einen Baß von Macht und Tiefe, die man dem jungen Mann nicht ansieht und kaum in ihm vermuthet. Seine natürlichen Mittel, verbunden mit Intelligenz und ernstem, künstlerischen Streben, werden den jungen Künstler ohne Zweifel zu einer ruhmvollen Zukunft führen.

Ernst Wachter ist am 19. Mai 1872 in Mülhausen im Elsaß geboren. Seine Eltern zogen später nach Leipzig, woselbst der junge Mann nach dem Besuche der Schule, um sich im kaufmännischen Berufe auszubilden, zunächst als Volontär in ein Geschäft eintrat. So sehr in Wachter auch der Künstler schlummerte und eine tiefe innere Neigung ihm im Theater den Boden für sein zukünftiges Leben zeigte, wäre Wachter vermuthlich dennoch der Kunst entzogen geblieben, wenn nicht mit dem Tode des Chefs der Firma das Geschäft aufgelöst und damit der junge Mann ohnedies vor eine neue Lebensthätigkeit

gestellt worden wäre. Jetzt siegte die Liebe zur Kunst über die Lockungen Merkurs. Hatte schon früher die Stimme des jungen Wachter in Familien- und Vereinskreisen die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, so galt es jetzt, ihr eine kunstgerechte Ausbildung zu Theil werden zu lassen. Nicht selten hängt in solchen Fällen der Erfolg oder Nichterfolg des Lebens davon ab, ob man den richtigen Lehrer gefunden hat, der gerade die bestimmte Eigenart des Schülers erkannt hat und zu behandeln weiß. Bei Wachter lag es nahe, daß er sich an den Oberregisseur und Kammersänger Albert Goldberg vom Leipziger Stadttheater wendete, der auch als Lehrer der Gesangskunst sich eines guten Rufes erfreut. Wie einerseits Wachter mit dieser Wahl keinen Fehlgriff gethan hat, so hat andererseits auch sein Lehrer die schönste Anerkennung seiner Lehrthätigkeit in diesem Schüler erhalten, der, unmittelbar aus seiner Schule heraus, ihm sozusagen unter den Händen weg an ein Kunstinstitut wie die Dresdner Hofoper engagirt wurde. Wie bedeutend Wachter's gesangliche Veranlagung und wie bildungsfähig sein Talent gewesen ist, mag daraus hervorgehen, daß er in der kurzen Zeit von einem Jahre den Weg vom Commis bis zum ersten Bassisten eines großen Hoftheaters zurückgelegt hat und seine Stellung mit Ehren behauptet. Am 12. April 1893 hatte der angehende Jünger Merkurs seine erste Gesangsübung bei Goldberg, und am 12. April des folgenden

Jahres sang er in Dresden Probe und holte sich einen Contract, der ihn auf fünf Jahre nach Dresden verpflichtete. Gewiß ein seltener Erfolg.

Auf der Bühne sah man Wachter zum ersten Male am 10. Mai 1894. Er sang den Ferrando im „Troubadour“ und machte bei der Kritik den besten Eindruck. Das Engagement wurde allgemein als ein Gewinn für die Hofoper bezeichnet, und die Folgezeit hat bewiesen, daß man nicht zu viel von dem jungen Künstler erwartet hatte. Seine zweite Partie war der Eremit im „Freischütz“ am 19. Mai 1894, eine Leistung, über die Paul Lindau an die „Neue Freie Presse“ nach Wien berichtete, und betreffs der er von einer wundervollen Baßstimme spricht. Wachter's erste größere Leistung war am 7. Juni die Partie des Sarastro, die dem jungen Sänger Gelegenheit gab, seine prachtvollen Mittel in das günstigste Licht zu setzen. Ferdinand Gleich schrieb damals im „Dresdner Anzeiger“: „Besonders erfreulich war die Wahrnehmung einer mehr als gewöhnlichen Verständnißfähigkeit des Sängers. Eine solche gab sich schon im ersten Male unzweideutig zu erkennen; besonders weihevoll war aber die Wiedergabe der Arien „O Isis und Osiris“ und „In diesen heiligen Hallen“; beim Vortrag der letzteren brachte der Sänger sein tiefes E erst am Schlusse des Musikstückes an, und zwar mit vollem Wohlklang und tadelloser Reinheit.“ Auch das „Journal“ begrüßte bei dieser Gelegenheit mit Freude, daß das Hof-

theater endlich den lange gesuchten serieusen tiefen Baß gefunden habe. „Sein Organ," heißt es dort, „entwickelt namentlich im tiefen Register kernige Fülle und Schönheit bei ungemein sicherer, präciser Aussprache, Wohlklang und genügender Ausgiebigkeit auch in mittlerer und hoher Lage." Die damals gleichzeitig ausgesprochene Erwartung, daß bei der großen Jugend des intelligenten Sängers sich der „geradezu imponirenden Festigkeit des Tones" auch planvolle dynamische Abstufung und wohl durchdachte Phrasirung im weiteren Studium zugesellen werde, hat sich schon jetzt erfüllt; kein Mensch wird heute Herrn Wachter das Prädikat einer „Zierde der Dresdner Oper" streitig machen.



Erika Wedekind.

Der Name Erika Wedekind ist seit etwa anderthalb Jahren in aller Welt Munde. Man verbindet damit den Begriff von einem Gesangsphänomen seltener Art, einer „zweiten Patti", wie die Kritik Fräulein Wedekind thatsächlich und allen Ernstes schon genannt hat. Der neue Generaldirector Graf Seebach war der Glückliche, der die bisher durch einige kleinere Concerte nicht einmal zu einem Localruhme gekommene Conservatoristin entdeckte, und der mit einem Schlage den bisher kaum am Horizont sichtbaren Stern in den Zenith des Himmels der Gesangskunst hob.

Erika Wedekind ist Schweizerin. Ihr Vater ist Arzt in Lenzburg bei Aarau, wohin er Anfangs der siebziger Jahre von Hannover aus übersiedelte. Hannover darf sich also rühmen, der Geburtsort der Künstlerin zu sein, die am 13. November 1869 das Licht der Welt erblickte. Zum Lehrerinnenberuf bestimmt, besuchte Erika Wedekind das Lehrerinnenseminar in Aarau, und sie hatte dort auch bereits das Examen bestanden, als sie sich entschloß, die Pädagogie aufzugeben, und dem inneren Drange

nach künstlerischer Bethätigung zu folgen, zu der ihr die vorzügliche stimmliche Veranlagung den Weg zeigte. So kam Fräulein Wedekind auf das Dresdner Conservatorium, das sie mehrere Jahre besuchte, und auf dem sie unter der liebevollen Anleitung der Altmeisterin der Gesangskunst, Aglaja Orgeny, zur höchsten künstlerischen Vollendung geführt werden sollte. Unter der nicht geringen Zahl von Gesangskünstlerinnen, die Aglaja Orgeny den Opernbühnen und Concertsälen geschenkt hat, nimmt Erika Wedekind eine der ersten Stellungen ein. Ist es doch noch kaum dagewesen, daß eine Conservatoristin mit so kühnem Sprunge aus der Schule sich die Stellung einer ersten Coloratursängerin an einem ersten Hoftheater erobert hat. Eines einmaligen Gastspiels als Frau Fluth in den „Lustigen Weibern" am 15. März 1894 hat es bedurft, um ihr einen fünfjährigen Contract für die Dresdner Oper als Coloratursoubrette zu verschaffen.

Selbstverständlich leuchtete der neu aufgegangene Stern auch weit über Dresden hinaus, und überall will man von seinem Lichte etwas mitgenießen. So fehlt es denn der Künstlerin nicht an Anträgen zu Gastspielen und Concertmitwirkungen, und — was ihr keineswegs verdacht werden soll — sie nimmt so viel an, daß man ihrer in der Dresdner berufsfreien Zeit nur schwer habhaft werden kann. Erst in jüngster Zeit, im November 1895, sang sie in einem Abonnements-Concert im Opernhause zu Frankfurt

a. M., bei welcher Gelegenheit Paul Hartwig im „Frankfurter Journal" schrieb:

„Nachtigall, wie süß ist deiner Stimme Schall", sang Fräulein Erika Wedekind, die jüngste Primadonna des Dresdner Hoftheaters in ihrer Zugabe, einem Preislied des kleinen Vogels mit der zaubertönigen Kehle. Auf Fräulein Wedekind paßt diese Apostrophe wie für sie gedichtet. „Nachtigall, wie süß ist deiner Stimme Schall". Das jubelt und trillert und jauchzt aus der Wunderkehle heraus mit einer Leichtigkeit, Reinheit und Fülle des Tones, wie ich es in dieser Vollendung noch nicht gehört habe. Man hat Lust, sich dem Urteil der zahlreichen Dresdner Verehrer ihrer Kunst anzuschließen, und Fräulein Wedekind gegenwärtig für die erste deutsche Sängerin zu erklären. Sie gehört zu den von der Natur reich begnadeten Wesen, welche in der Blüte der Jugend und Anmut künstlerische Reife besitzen. Ihr süßklingender, in der Höhe kräftiger Sopran ist geradezu musterhaft geschult, das technische Vermögen einer Schröder-Hanfstängl, verbunden mit Wärme, Zartheit im Ausdruck und einer außerordentlich deutlichen Aussprache. Das einzige, was zu beanstanden wäre, ist die Wahl einer Programmnummer, die „Styrienne" aus Thomas „Mignon". Diese ziemlich oberflächliche Nummer muß zugleich mimisch gespielt werden und paßt daher nicht in den Concertsaal. Nichts destoweniger sang Fräulein Wedekind auch diese Composition meisterlich und ausdrucksvoll,

und erntete rauschenden Beifall. Die Arie der Frau Fluth aus „Die lustigen Weiber“ erregte den Wunsch, die Künstlerin einmal ganz in dieser Partie zu sehen, zumal unsere Bühne für diese Rolle keine geeignete Vertreterin hat. Die sympathische, rührende Einfachheit ihres Vortrages konnte man in den Liedern bewundern, einem Trompeterlied von Riedel, „Untreu“ von Peter Cornelius und einem ganz allerliebsten, neckischen delekarlischen Volksgesang. Vielleicht gewinnt die Intendanz Fräulein Wedekind für ein Gastspiel in der Oper, damit weitere Kreise diese große, liebenswürdige Künstlerin kennen lernen.“

Auch in Wien und Leipzig hat Fräulein Wedekind Triumphe geerntet. Ihre Leipziger Erfolge veranlaßten den dortigen Musikkritiker Professor Bernhard Vogel zu folgender Charakteristik zu dem Bilde der Künstlerin in der Leipziger „Illustrirten Zeitung“ vom 16. März 1895. Es heißt dort u. A.:

Die singende Gewalt des bel canto ist gewiß nicht ein „leerer Wahn“, die Freude an ihm noch keineswegs verkümmert oder gar ausgestorben; so Mancher, der ihn aus kunstphilosophischen Gründen bekämpft, ihn verweist in die Rumpelkammer vom überwundenen Standpunkt, versöhnt sich mit ihm und erkennt seine Berechtigung an, sobald eine Sängerin erscheint, die mit voller Beweiskraft eintritt für die Herrlichkeit der nicht zu unterdrückenden Coloraturspecialität.

War seither Italien, das dem Kunstgesang einen

so bezeichnenden Namen gegeben hat, fast ausschließlich die Wiege der bedeutendsten Coloratursängerinnen, so beweist uns jetzt Erika Wedekind, daß auch in nördlicheren Zonen das Gedeihen und Blühen dieses Gesangszweiges heutigen Tages kein Ding der Unmöglichkeit ist, wenngleich seit den Tagen der hochgefeierten Mara, die einst die Schülerin des ehrwürdigen Thomascantors Johann Adam Hiller in Leipzig gewesen ist, und damals auch den jungen Goethe entzückt hat, deutsche Coloratursängerinnen mit der Seltenheit von weißen Raben sichtbar werden und zur Geltung kommen sollten.

Was Alles erfüllt werden muß, um zu einer außergewöhnlichen Gesangsvirtuosität zu gelangen, darüber kann erst fachmännische Erkenntniß bis zu einem gewissen Punkt Auskunft geben; in das Geheimniß aber, das sich um jede phänomenale Erscheinung rankt, dringt sie nicht ein. Und so wird sie auch das Ausschlaggebende, was die Eigenart der Erika Wedekind in sich schließt, mehr nur andeuten, als mit nüchternen Worten festzustellen vermögen. Immer hell und rein in Höhe und Tiefe, in den lebhaftesten Passagen, wie in der ruhigen Cantilene erinnert ihr Gesang wohl, wenn der Vergleich gestattet ist, an fließendes Gold. Vor Kurzem hat sie auch im Leipziger Gewandhaus sensationelle Erfolge erzielt mit dem außerordentlichen Glanz ihrer künstlerischen Leistungen. In dem Liede „Die Nachtigall“ (von dem Russen Alabieff) entwickelte sie

einen Tonreiz und eine Schattirungsfülle neben einer Feinheit des technischen Schliffes, daß die Hörerschaft sich gestehen mußte, solcher Virtuosität, die rücksichtlich der Geläufigkeit und des Reichthums an Schattirung in jedem beliebigen Stärkegrad allen Vergleichungen mit den berühmtesten Primadonnen früherer Jahrzehnte Stand hielt, im Concertsaal seit Langem nicht mehr begegnet zu sein. Die Triumphe, die sie dort gefeiert hat, wiederholten sich bei ihrem Gastspiel auf der Leipziger Opernbühne in der Rolle der „Regimentstochter“ in Donizetti's bekannter Oper. Sie überraschte darin zugleich durch ein außergewöhnliches darstellerisches Talent, das ihr auf dem heißen Boden der weltbedeutenden Bretter dauernde Erfolge verheißt und auf's schönste Hand in Hand geht mit der an's Phänomenale grenzenden gesangstechnischen Ausbildung. Die Gesundheit ihres Gestaltens, das dem Soldatenkinde die rechte Entschlossenheit sicherte, kündigte sich dabei vielversprechend genug an, zumal sie auch bei der Umwandlung in eine vornehme Marchesentochter allen billigen Wünschen gerecht wurde und auch in den ernsteren Auftritten, wo es galt, Abschied zu nehmen von theuern Jugenderinnerungen, die angemessene Tonfärbung fand und das Herz zu rühren wußte. Als Frau Fluth in Nicolai's „Lustigen Weibern von Windsor“ versteht sie den weiten Spielraum, der sich ihrer Gesangstechnik wie darstellerischen Beweglichkeit öffnet, vortrefflich auszunutzen.

Wem es nicht vergönnt gewesen, so schließt Prof. Vogel seine begeisterten Worte, Adelina Patti in ihrer Blüthezeit zu hören, der kann von nun ab im Gesang der Erika Wedekind Entschädigung finden. Die jugendliche Dresdner Künstlerin darf bald der Italienerin zur Seite gestellt werden. Wie weise die Fügung des Kunstgeistes, daß er gerade in der Periode, in der eine bedeutende Persönlichkeit sich rüstet zum Abschied von der Oeffentlichkeit, eine neue, frische Kraft erscheinen läßt, die dort verheißungsvoll anknüpft, wo die Vorgängerin abgebrochen!

Diesen Gedanken Prof. Vogels von der Ergänzung der Kunst durch einen guten Geist, faßt die „Dresdner Rundschau" noch specieller, indem sie ihn auf die Dresdner Oper anwendet. Sie sieht darin die Ursache der Schnelligkeit des Erfolges des Fräulein Wedekind. Sie kam zur rechten Zeit! Ringsumher das Absterben der Gesangskunst. Die Sterne, die einst geleuchtet, waren einer nach dem andern erloschen, dunkel wurde es am Himmel der Kunst. Da erschien ihr leuchtendes Licht um so heller. Der frische Kinderklang ihrer Stimme, der Umfang derselben, die vom tiefen Alt-B bis zum hohen Sopran-Es mühelos emporklimmt und — last not least — das an die alten Glanzzeiten der Gesangskunst erinnernde Können! Das Alles vereint, mußte den Sieg voll und glänzend machen!

Noch zahlreiche Beispiele ließen sich anführen von der Begeisterung, die Erika Wedekind überall

da entfacht, wo sie ihre Stimme hören läßt, wie z. B. Richard Pohl, der sie der Jenny Lind zur Seite stellt, aber sie können Alle nur das Eine bestätigen, daß die Dresdner Oper in Erika Wedekind eine der gefeiertsten Coloratursängerinnen der Neuzeit ihr eigen nennt, eine Sängerin, von der man nur wünschen kann, daß der bisherige Erfolg ihr, und sie dem Theater bleibt, an dem sie eine so hohe Stufe künstlerischen Ruhmes erreicht hat.



Marie Wittich.

Ueber die Lebensgeschichte unserer — neben Fräulein Malten — ersten dramatischen Sängerin, Marie Wittich, sagte Ludwig Hartmann im Jahre 1890 im „Universum“: „Für die Bedeutung der noch jungen Dresdner Sängerin sprechen keinerlei außerordentliche Abenteuer. Man hat nicht gehört, daß Frau Marie Wittich als Kind von Indianern geraubt worden wäre, noch daß ihr Diamanten von hunderttausenden Werth gestohlen worden wären. Fast nüchtern, jedenfalls prunklos einfach lautet die spärliche Lebensgeschichte.“

In der That, es ist nur wenig über den äußeren Lebensgang der Künstlerin zu sagen, um so mehr dafür über ihre künstlerische Bedeutung. In der Musenstadt Gießen ist Marie Wittich als die Tochter eines Kaufmanns geboren, der wohl kaum vorgeahnt hat, daß seine Tochter einmal eine der ersten Stellungen im Musik- und Bühnenleben einnehmen würde, wenn auch naturgemäß der musikalische Sinn und die Neigung zum Gesang sich frühzeitig in dem Kinde bemerkbar machten.

Den ersten Gesangsunterricht erhielt Marie Wittich

in Würzburg, aber nicht etwa mit Rücksicht auf eine etwaige Bühnenlaufbahn, an welche damals noch nicht gedacht wurde. Vielmehr war es fast der Zufall, der die junge Dame zum ersten Male mit der Kunst in Verbindung brachte, die dereinst ihren glanzvollen Lebensberuf bilden sollte. Während Marie Wittich damals im Hause einer Schwester der Sängerin Asminde Ubrich weilte, deren Tochter Unterricht im Gesang nahm, schloß sie sich einfach aus Liebe zum Gesang der Freundin an. Es konnte natürlich nicht ausbleiben, daß das schlummernde Talent, einmal mit der Kunst in Berührung gekommen, bald erwachte und sich immer lebendiger bemerkbar machte. So reifte denn nach und nach der Gedanke, die hoffnungsvollen Stimmmittel kunstgerecht ausbilden zu lassen, zunächst — da die Bühne den Eltern Marie Wittichs's noch als das drohende Ungeheuer erschien — für den Concertgesang. Erst später, als sich auch nach der dramatischen Seite hin immer mehr günstige Eigenschaften bei der jungen Sängerin zeigten, wurde die Abneigung vor dem Theater überwunden, und wir sehen Marie Wittich nun bald mit vollen Segeln ihren Bühnentriumphen zusteuern.

Im Jahre 1882 finden wir die junge Künstlerin zum ersten Male auf dem Theater, und zwar am 21. September 1882 in Magdeburg als Azucena im „Troubadour“.

Ihre späteren Engagements fand sie in Düsseldorf, Basel, Dresden und in Schwerin, woselbst sie

nach ihrem ersten — zweijährigen — Dresdner Engagement drei Jahre lang am Hoftheater angestellt war.

Marie Wittich trat ihren ersten Dresdner Contract am 1. Juni 1884 an, und am 8. Juni sang sie die Regine im „Rattenfänger“ als Antrittsrolle. Am 30. Juni 1886 schied sie aus dem Hoftheaterverband, um sich am 1. Mai 1889 zurückholen zu lassen; sie gastirte als Fidelio und als Senta. Ihr erstes Auftreten war am 16. Mai die Fricka in der „Walküre“.

Ihre zweite Partie war am 25. Mai die Margarethe. C. Niese lobte damals im „Dresdner Anzeiger“ die überaus wohlklingende Stimme, die Gleichmäßigkeit des Tones bis zur größten Hälfte der zweigestrichenen Octave, das Ausdrucksvolle und die Wärme ihres Gesanges und besonders noch das Dramatische ihrer Darstellungsweise, das ihm in der Scene beim Tode Valentins und in der Kirchenscene ungewöhnlich vorkam.

Marie Wittich hat sich in ihrer Dresdner Stellung ungemein rasch emporgeschwungen und inzwischen glänzend bewährt, und sie steht zweifelsohne im Mittelpunkt des musikalisch-gesanglichen Interesses. Ueber ihre künstlerische Stellung an dem Hoftheater schreibt L. Hartmann in dem bereits oben citirten Artikel weiter: „Es giebt auch für Fernstehende, die nicht in der Lage sind, die Leistungen unserer Künstlerin zu bewundern, einen vollgiltigen Befähigungs-

nachweis; das ist ihre Stellung neben Fräulein Th. Malten. Es ist von der objectiven Kritik längst festgestellt, daß die Wagner'schen Frauenrollen auf's Aeußerste der Darstellerin schmeicheln. Von dieser Gunst der Elisabethen, Elsen, Isolden u. s. w. wurde Fräulein Malten im wichtigsten Abschnitt ihres Lebens hoch emporgehoben. Selbst Wagner anerkannte die herrliche Stimme des Fräulein Malten und ihre hochgradige poetische Illusionskraft. Sie wurde nach Bayreuth gezogen, erlangte als Wagnersängerin einen Weltruf, und ganz berechtigt blicken die Dresdner mit Stolz auf diese Künstlerin, sie vergöttern sie, denn sie übertrugen den ganzen Zauber der extatischen Wagnerfrauenrollen auf die schöne, jugendkräftige Trägerin. Und nun denke man sich das Publikum, das als Ganzes betrachtet sehr treu an Denen hängt, denen es künstlerische Erhebung verdankt: es kommt eine namenlose Usurpatorin und wagt es, nach Scepter und Krone des Fräulein Malten zu greifen! Die Hoftheaterverwaltung machte denn auch nicht sehr Ernst mit der Heranziehung der Concurrentin. Selbst als Fräulein Wittich, die man mit lobenswerthem Scharfblick entdeckt hatte, die Kenner durch eine ganz seltsam fesselnde Leistung in der Oper W. Kienzl's „Urvasi“ überraschte, und bewies, daß man nicht nur einer herrlichen Stimme, sondern einer poetischen Gestaltungskraft gegenüber sich befinde, ließ man die Künstlerin nochmals ziehen, nach Schwerin;

allerdings um sie, und nun in eine allererste Stellung, zurückzuholen. Indeß, auch nun war sie, schon den Jahren nach, die Zweite. Da fügte es nun der Zufall, daß bei Beginn eines für die Hofbühne sehr wichtigen Wagner-Cyclus Fräulein Malten, die nimmerversagende, ernst erkrankte. Jetzt übernahm Fräulein Wittich, mit Ausnahme der Isolde, alle die großen Rollen, natürlich nicht unbefeindet. Man fand die Pietät gegen Fräulein Malten verletzt, Fräulein Wittich noch zu unerfahren ... aber nun der Erfolg! Wie ein leuchtender Stern ging ihr Ruhm auf. Sogar als Brünhilde ward sie beifallüberschüttet. Als Eva und Elisabeth aber feierte sie ihre größten Ehren, und als Elisabeth noch einmal besonders, als der „Tannhäuser“ nach Pariser Muster neu studirt wurde. Hierbei entsprach dem glühend leidenschaftlichen Wesen des Fräulein Malten die schönheitsvolle Darstellung der Venus, und Fräulein Wittich als Elisabeth war völlig rührend durch den Typus zarter, reiner Weiblichkeit, welchen sie der Rolle verlieh. Freilich mochte Fräulein Malten nicht für immer auf die dankbare Elisabeth verzichten, und Fräulein Wittich studirte, um abzuwechseln, auch die Venus. Aber ihre Elisabeth überstrahlt an frauenhafter Zartheit weitaus jene der genialeren, aber doch mehr aggressiven Fräulein Malten. Dresden hat durch beide Künstlerinnen eine so richtige Tannhäuserbesetzung, wie keine Stadt der Welt. Der Sopran Marie Wittich's ist me-

tallisch kräftig und rein, und doch dabei — ein seltener Fall — von sammetweichem Timbre. Der Klang hat die liebliche Deckung des Mezzosopran, und das mag wohl zu dem Fehler verführt haben, diese prächtige Stimme zur Ausführung einer Ortrud (!) seiner Zeit herabzudrücken. Die Bildung des Organs ist ohne jeden Tadel correct, auch die Stimmtechnik trefflich in Ordnung. Vor Allem jedoch liegt in dem Klang eine rührend reine Anmuth, Schmelz und unaffectirte Poesie. Möglich, daß sie diese mehr als leidenschaftliche Wärme besitzt, jedenfalls sind ihre Regia, Alceste, Agathe, Jüdin, Fidelio, Donna Anna, Valentine, Margarethe unübertrefflich herrliche Leistungen. Und daß Frau Wittich gerade in Dresden die Wagnerfrauengestalten mit so großartiger Wirkung ausführt, ist wohl das glänzendste Zeugniß ihrer Begabung."

Dieses Lob des geistvollen Kritikers wird Jeder bestätigen, der Frau Wittich in ihrer künstlerischen Wirksamkeit Gelegenheit hatte, kennen zu lernen. Ihre überwältigende Anmuth, sowohl in äußerer Erscheinung wie in ihren gesanglichen Leistungen, hat in Partien, wie z. B. als Nefta im „Asraël" ganz Dresden für sie in Schwärmerei hingerissen, und in der That, in solchen Gestalten ist sie unvergeßlich Dem, der sie sehen und hören konnte.

Es ist begreiflich, daß man in weitesten Kreisen auf eine so seltene Künstlerin aufmerksam geworden ist, und daß man sie auch anderwärts zu hören wünscht.

So wurde Marie Wittich nicht selten zu Gastspielen und Concerten nach Auswärts berufen. Erst in diesem Jahre erntete sie Triumphe in Leipzig, und im vorigen Jahre entzückte sie in der Wagnervereinigung zu Amsterdam als Siglinde die Zuhörer in derselben Weise, wie man es in Dresden gewohnt ist. Für ihre physische Leistungsfähigkeit zeugt übrigens wohl noch der Umstand, daß sie seiner Zeit die Elisabeth und die Santuzza an einem Abend sang in der Festvorstellung vor dem deutschen Kaiser und der gesammten Königl. Familie.

An Partien, die Marie Wittich in Dresden bei Erstaufführungen creirte, sind zu nennen außer der bereits erwähnten Nefta (Asraël), die Titelpartie in der Oper „Herrat" von Draeseke, die Hildegund in Becker's „Frauenlob", die Elisabeth van Thourenhoudt im „Cornelius Schut", die Gervaise im „Irrlicht" von Grammann, die Ildicho in Gunkel's „Attila", die Reine Gouyou in Zoellner's „Ueberfall", die Louise in Mascagni's „Rantzau".

Am 29. März 1893 erhielt Marie Wittich, die übrigens seit dem Jahre 1890 mit dem damaligen Rathsassessor, jetzigen Stadtrath, Dr. jur. Faul verheirathet ist, den Titel einer Kgl. Kammersängerin.





Das Ballet bildet am Dresdner Hoftheater im Grunde genommen nur einen nebensächlichen Theil der Oper, und eine selbstständige Stellung hat es stets nur in geringem Maße eingenommen. Die Thätigkeit der Balletmitglieder beschränkt sich in der Hauptsache auf die Ausführung der in Opern eingefügten Tänze. Ein besonders umfängliches Personal, namentlich an Solotänzern und Solotänzerinnen, ist daher nicht von Nöthen, und dementsprechend gering ist die Bewegung innerhalb des Personalbestandes.

Etwas lebhafter als vorher gestaltete sich die Thätigkeit des Ballets jedoch seit einigen Jahren, und das namentlich durch die „Puppenfee", die am 14. März 1889 in Dresden zum ersten Male gegeben wurde, und nicht nur damals oft wiederholt werden mußte, sondern die auch jetzt noch gern gesehen wird. Vor der „Puppenfee" war Köller's „Hüpfender Freier" eigentlich Dresdens ganzer Balletreichthum. Der Erfolg der „Puppenfee" hat es jedoch fertig gebracht, daß die Kunst Terpsichores bei uns zu etwas mehr Ansehen kam; namentlich bemühte sich Balletmeister Köller, die herrschende Geschmacksrichtung nicht für das Theater unnütz vorübergehen zu lassen. So

entstanden Köller's Balletdivertissements „Der Kinder Weihnachtstraum" (Musik von Bayer), das am 25. November 1890 zum ersten Male gegeben wurde, und „In der Baumbluth" (Musik von Riccius), zum ersten Male gegeben am 9. April 1893. Dazu kamen noch Golinelli-Helmesberger's „Meißner Porzellan" am 3. October 1893 und Morean-Delbrück's „Regenbogen" am 10. November 1895.

Die Bewegung in dem hier nur in Frage kommenden Solopersonal des Ballets gestaltete sich in den letzten sieben Jahren wie folgt: Fräulein Blanche Waldin ist am 31. Juli 1888 abgegangen, dafür trat am 1. September desselben Jahres Fräulein Julia Hoffchüller ein, die am 31. August 1894 ihre hiesige Stellung wieder verließ. Fräulein Cäcilie Lind hat am 28. Februar 1891 Dresden verlassen, Fräulein Louise Louison kam am 1. Januar 1893, um am 30. April desselben Jahres schon abzugehen, dann aber am 1. September 1894 wieder zu kommen. Das neue dreijährige Engagement wurde aber vor der Zeit gelöst und Fräulein Louison machte am 1. September 1895 Fräulein Grimaldi Platz. Einziger Gast beim Ballet war innerhalb der genannten Zeit Fräulein M. Dönges, die im October 1889 hier als Puppenfee einige Male auftrat.



Henrietta Grimaldi.

Die neue seit 1. September in Dresden engagirte Solotänzerin, Henrietta Grimaldi, ist am 25. Februar 1872 in Turin geboren. In ihrer Vaterstadt machte sie ihre Studien, und zwar in der Balletschule des teatro Regio; ihre Lehrer waren zunächst Fèrrero und Frau Mengoli, zu denen später Frau Victoria Legrain kam, um die junge Schülerin zur vollendeten Künstlerin zu machen.

Ihr erstes Engagement fand Henrietta Grimaldi am teatro Umberto in Florenz, und zwar zur Mitwirkung im Ballet Amor. Da das Theater nach der ersten Vorstellung abbrannte, mußte sich die Künstlerin nach einem anderen Engagement umsehen. Sie fand es durch einen Mailänder Agenten am Böhmischen Landestheater in Prag. Sie erhielt dort sofort die Stelle der ersten Solotänzerin, in welcher sie fünf Jahre lang thätig war, bis sie nach Dresden berufen wurde, woselbst sie sich als erste Solotänzerin in der kurzen Zeit ihrer Anstellung, durch ihre Kunst bereits eine große Beliebtheit zu verschaffen gewußt hat. Ihr Contract lautet hier vorläufig auf drei Jahre, vom 1. September 1895 ab.

Am 20. Februar 1895 stellte sich Fräulein Grimaldi zum ersten Male als Gast, und zwar als Stumme von Portici, dem Dresdner Publikum vor. Sie hatte einen großen Erfolg. Ihre Darstellung der Stummen ist aber auch eine bedeutende Leistung, die in jeder Hinsicht die geist- und temperamentvolle Künstlerin zeigt. Die Figur ist durch sie bis in die kleinsten Einzelheiten realistisch ausgearbeitet und von Leidenschaft durchglüht; ihr Mienen- und Geberdenspiel ist ungemein sprechend und lebendig. Die durchaus originelle Leistung erweckte für die junge Künstlerin allenthalben großes Interesse, und man begrüßte ihre Anstellung hier mit Freuden. Man hat sich denn auch in ihr nicht geirrt. In den verschiedenen Opern und Ballets, in denen sie zu thun hatte, fand man stets in ihr die echte Künstlerin.

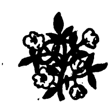


Robert Köller jr.

Julius Leopold Robert Köller, als der Sohn des jetzigen Dresdner Balletmeisters Köller 1869 zu Wien geboren, hatte in seinem Vater einen vortrefflichen Lehrer, und der junge Künstler tritt würdig in dessen Fußtapfen. Nach den strengen erzieherischen Grundsätzen des Vaters durfte der junge Köller erst nach erfolgter Confirmation das Theater betreten, ein Umstand, der für ein echtes und rechtes Theaterkind, das noch dazu selbst für die Bühne bestimmt ist, gewiß eine Seltenheit genannt werden kann. Vom Vater in der Tanzkunst gründlich ausgebildet, erhielt Robert Köller 1886 seinen ersten Contract als Chortänzer, dem 1892 die Anstellung als Solotänzer folgte. Die künstlerische Thätigkeit Köller's wurde nicht einmal durch die einjährige Militärdienstzeit, die Köller beim 2. Grenadier-Regiment Nr. 101 ableistete, unterbrochen, denn neben seinen soldatischen Pflichten hatte er auch nach wie vor die des Theaters zu erfüllen, was damals um so anerkennenswerther war, als die eben neue „Puppenfee“ mit ihren zahlreichen Wiederholungen hervor-

ragende Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Balletmitglieder stellte.

Köller jun. ist eine ausgezeichnete Stütze des Ballets. Eine seiner Hauptfiguren ist der hüpfende Freier in dem gleichnamigen Ballet seines Vaters, in welcher Leistung der junge Künstler heute, wie ehemals Köller sen., stets Beifallsstürme entfesselt.



Elisabeth König.

Die junge liebenswürdige Jüngerin Terpsichores ist als Tochter des als vortrefflicher Violinlehrer in Dresden bekannten Musikdirectors Carl König am 15. Mai 1874 in Dresden geboren. Wie alle ihre Geschwister hervorragend musikalisch begabt und mit Begeisterung für die Kunst erfüllt sind, so auch Elisabeth König. Während zwei ihrer Brüder — der eine als Königl. Sächsischer Kammermusiker — hervorragende Geiger geworden sind, zeigte Elisabeth König schon als Kind große Neigung und Fähigkeit für das Ballet, so daß sie bereits mit 9 Jahren in dem Köhler'schen Märchen „Die Schneekönigin" als Solotänzerin auftreten konnte und wegen ihrer Leistungen allgemein auffiel. Die große Begabung der kleinen Tänzerin war auch die Veranlassung, daß ihre Eltern, wenn auch allerdings erst widerstrebend, sie als Elevin in die Königl. Hofoper eintreten ließen. Sie studirte hier eifrig unter Köller's Leitung und brachte die ihr von der Natur verliehenen Fähigkeiten zur vollen Entwickelung. Im Jahre 1891 wurde die junge Künstlerin, nachdem sie schon vorher vertretungsweise Solo getanzt hatte,

definitiv als Solotänzerin engagirt, und sie hat sich seitdem durch ihre Grazie und ihr natürliches Temperament in die Herzen des Dresdner Theaterpublikums hineingetanzt. Fräulein König ist in serieusen, wie in Charaktertänzen gleich gut verwendbar; besonders hervorragend ist sie in sämmtlichen Spitzenpas. Der jungen Künstlerin ist eine weitere erfolgreiche Zukunft voraus zu sagen.



Das Schauspiel.

Mit der Dresdner Oper ist das Schauspiel fast immer in gleichem Schritt gegangen, und Blüthezeit wie Niedergang fallen fast immer zusammen. Wenn das Schauspiel in den letzten Jahren nicht gerade die Höhe der Situation zu beherrschen vermochte, die es seiner Zeit in glanzvoller Periode inne hatte, so liegt das an Verhältnissen und Umständen, die hier nicht näher zu untersuchen sind. Darin aber trafen sich jedenfalls die Wünsche der Dresdner Theaterfreunde, daß etwas geschehen möchte, um dem Dresdner Schauspiel neues Leben einzuhauchen.

Der Regie, als der Seele des Schauspiels, wendete man mit Recht zunächst die Aufmerksamkeit zu. War an Richelsen's Stelle, einer bewährten Kraft des Hoftheaters, Gustav Erdmann, die Regie für das Lustspiel übertragen worden, so glaubte man in Emil Drach, einem von modernem Geiste durchdrungenen Schauspieler und aus der Schule der einst berühmten Meininger hervorgegangenen Künstler, der am 1. August 1894 zum Regisseur ernannt wurde, eine belebende Kraft für die ernstere Art des Schauspiels gewonnen zu haben.

Wenn diese letzteren auf Drach gesetzten Hoffnungen sich schon allein durch den baldigen Abgang Drach's von Dresden nicht erfüllen konnten, so liegen dem Ursachen zu Grunde, für welche die Generaldirection jedenfalls nicht verantwortlich gemacht werden kann, Ursachen, denen mehr persönliche Spitzen anhafteten, die sich aus Reibungen zwischen alter und neuer Schule ergaben.

Nach Drach's Abgang war es jedenfalls ein glücklicher Gedanke der Generaldirection, einen Mann und Künstler heranzuziehen, der in seiner Person eine ganze Theatergeschichte verkörpert, und für den seine im Laufe der Zeiten errungenen großen Erfolge in Theaterleitung und Regieführung laut genug sprechen mußten: Theodor Lobe. Rechnet man dazu die Neubesetzung der lange verwaist gewesenen Dramaturgenstelle mit einem sich als feinsinnig und geistreich erwiesenen Kritiker und geschickten Bühnenschriftsteller, wie Dr. Franz Koppel-Ellfeld, so läßt sich daraus jedenfalls ersehen, daß man maßgebenden Ortes nicht unthätig war, um für das Schauspiel eine Hebung herbei zu führen.

Diese Maßnahmen wurden noch verschärft, als Graf Seebach die Führung der Directionsgeschäfte übernommen hatte, weil dieser auch auf eine Neubelebung und Ausgestaltung des durch das Darstellerpersonal gebildeten äußeren Apparates sichtlich hinarbeitete. Der Unbefangene kann nicht leugnen, daß Graf Seebach vielfach eine glückliche Hand im

Abschluß von Neuengagements hatte, was um so mehr anzuerkennen ist, als es sich vielfach um die Ausfüllung keineswegs leicht zu beseitigender Lücken handelte, um bedeutungsvolle Posten im Ensemble; man denke nur an die Ersetzung einer Kraft wie Jaffé, oder an den Verlust Schubert's. Aber nicht nur an Ersatz für Abgegangene, sondern auch an Ergänzung der vorhandenen Kräfte dachte Graf Seebach, und so sehen wir einige neue Künstler am Hoftheater wirken, die im gegebenen Falle gute Dienste zu leisten im Stande sind. Das Dresdner Hoftheater verfügt in Folge solcher Maßnahmen zur Zeit über einen so umfänglichen Personalbestand, wie ihn nur selten eine Bühne aufzuweisen haben wird. Es ist dadurch vor allen Dingen die Aufrechterhaltung des Repertoirs gesichert, ganz abgesehen von anderen Vorzügen, die sich für die Regie aus einer so reichhaltigen Auswahl künstlerischer Kräfte ergeben. Man kann jedenfalls auch bezüglich des Schauspiels mit Vertrauen der kommenden Entwickelung entgegensehen, zumal sich auch nach der literarischen Seite hin ein Fortschritt zweifellos bemerkbar macht. Dominirte bisher auch noch vielfach eine literarisch bedeutungslose Lustspielrichtung, so sprechen doch mancherlei Anzeichen dafür, daß man sich in Zukunft ernsteren literarisch-künstlerischen Aufgaben nicht verschließen wird.

Die Bewegung innerhalb des Personalbestandes des Schauspiels gestaltete sich seit dem Jahre 1887

wie folgt. Es waren engagirt: Heinrich Prechtler vom 1. November 1888 bis 31. October 1889, Emil Drach vom 1. December 1890 bis 31. October 1893, Adalbert Steffter vom 1. October 1892 bis 30. September 1893, Richard Kirch vom 1. Mai 1893 bis 31. August 1894, Gustav Starcke vom 1. October 1893 bis 31. August 1895, Fräulein Auguste Marcks vom 1. Februar 1893 bis März 1895, Richard Thomas vom 1. August 1894 bis 31. Juli 1895.

Von den im Dr. Kohut'schen Buch erwähnten Mitgliedern des Schauspiels sind inzwischen abgegangen: Robert Nhil am 31. Juli 1888, Carl Grunert am 31. August 1888, Theodor Leichert am 31. August 1888 (wurde jedoch am 1. Juni 1890 wieder engagirt). Adolf Klein am 31. März 1889, Fräulein Katharina Heberlein am 30. Juni 1889, Fräulein Hermine Breier am 31. Juli 1889, Fräulein Margarethe Flössel am 31. August 1889, Emil von der Osten am 31. März 1891.

Pensionirt wurden: Fräulein Franziska Berg am 30. April 1889 (starb am 21. April 1893), Theodor Hagen am 30. April 1890, Christel Richelsen am 30. April 1891, Adolf Jaffé am 30. November 1894 (mit dem Titel „Professor"), Carl Löber am 30. April 1894 (starb am 22. August 1895), Emil Schubert am 1. April 1895 (starb am 23. Mai desselben Jahres).

Gestorben sind ferner: Ferdinand Kramer am 29. April 1888, Emil Walther am 30. August 1888,

Heinrich de Marchion am 16. Januar 1890, Albrecht Marcks am 4. März 1892.

Frau Marie Bayer wurde am 1. September 1893 zum Ehrenmitglied des Hoftheaters ernannt, eine Stellung, die es ermöglicht, die Künstlerin von Zeit zu Zeit noch auf der Bühne sehen und bewundern zu können.



Matthias Claudius.

Der liebenswürdige, jugendliche Komiker und Naturbursche Matthias Claudius ist am 9. Februar 1865 zu Altona bei Hamburg geboren. Sein Vater war der Kgl. Landgerichtsrath Claudius in Flensburg, ein Enkel des Wandsbecker Boten, des Dichters Matthias Claudius. Von seinen Eltern für den practischen Beruf des Maschinen-Ingenieurs bestimmt, und daraufhin theoretisch und practisch vorgebildet, arbeitete er zunächst drei Jahre in diesem Berufe, ohne daß er dabei natürlich Befriedigung der in ihm wohnenden künstlerischen Neigungen gefunden hätte und dem Bestreben nach Bethätigung derselben hätte folgen können. Namentlich das Theater war es, das dem jugendlichen Maschinen-Ingenieur neben der vom Urgroßvater ererbten Dichtkunst als Lebensziel vorschwebte, und der Drang nach den weltbedeutenden Brettern wurde denn auch schließlich groß genug, um die elterlichen Abneigungen gegen den unsicheren und unsteten Beruf des Schauspielers zu überwinden.

Schon im 18. Lebensjahre finden wir Claudius auf der Bühne, und zwar betrat er diese zuerst in

Bromberg, von wo ihn Engagements nach Liegnitz, Coblenz, Hannover (Residenz-Theater) führten. Von 1887 bis 1890 finden wir ihn als jugendlichen Liebhaber und Naturburschen in Riga, und darauf für dasselbe Fach engagirt am Deutschen Theater in Berlin. In der Saison 1891/92 war Claudius in Newyork, 1892/93 am Hoftheater in Oldenburg.

Nachdem man sich in Dresden lange Zeit vergebens nach einem Ersatz für den von der Bühne abgegangenen Theodor Hagen umgesehen hatte, gastirte endlich am 20. Januar 1894 Matthias Claudius als Didier Barbeaud in der „Grille“ am Dresdner Hoftheater auf Engagement, das denn auch perfect wurde.

Leonh. Lier schreibt gelegentlich dieses Gastspiels im „Dresdner Anzeiger“ folgende Worte: „Der Künstler, dem eine angenehme, wenn auch kleine Erscheinung und ein belebter Gesichtsausdruck zu statten kommen, verfügt über ein gewandtes, sich in gefälligen Formen bewegendes Spiel, über ein ansprechendes, hell klingendes und ziemlich hochliegendes, doch auch kräftiges Organ.“ Weiter wird der liebenswürdige Gesammteindruck des Auftretens constatirt. Aehnlich hatte auch schon der „Newyork Citizen“ geurtheilt, als er von dem jungen Künstler sagte, Herr Claudius sei einer von den Schauspielern, die stets neu sind, und ihren Rollen immer ein interessantes Gepräge zu geben wissen. Seine lustige, heitere Komik, heißt es weiter, die ihm so

natürlich und von Herzen kommt, sein temperamentreiches Spiel verfehlen nie, die geeignete Wirkung hervorzurufen, und man muß diesen Schelm voll Uebermuth und Jugendlust gut sein. Mit seinem wohltönenden Organ schmeichelt er sich unbewußt in aller Herzen.

Am 1. März desselben Jahres trat der junge Künstler in den Verband des Hoftheaters ein.

Von dem Dichtertalent seines Urgroßvaters ist auch auf den Enkel etwas übergegangen; Matthias Claudius hat sich nicht nur als lyrischer, sondern auch als dramatischer Dichter mit Glück versucht. Eine einactige Plauderei von ihm: „In der zwölften Stunde“, ist am 14. Mai 1890 am Stadttheater in Riga zum ersten Male aufgeführt worden, und die Kritik rühmte an dem Stück namentlich den fließenden, in ungekünstelter, wohlgebildeter Sprache geschriebenen Dialog.



Leopold Deutsch.

Als der langjährige, erste Komiker Emil Schubert unerwartet in Folge einer Halskrankheit der Bühne entsagen mußte, war es um so schwerer, einen passenden Ersatz für ihn zu finden, als Schubert eine ganze Reihe von Eigenschaften besaß, die ihn gerade für Dresden besonders befähigten, die der Zufall nicht so leicht auch einem Anderen geben würde, die man aber als Maßstab an die Leistungen Anderer legte. Die echte „sächsische Gemüthlichkeit", die bei Schubert im Blute lag, und die seiner Komik sehr zu statten kam, hatten ihm eine seltene Beliebtheit in allen Kreisen des Dresdner Publikums verschafft, und erhöhte die Schwierigkeiten, die sich seinem Nachfolger in den Weg stellen mußten.

Auch die naheliegende Anstellung des Sohnes Schubert's, der mancherlei Eigenschaften des Vaters geerbt hat, vermochte nicht, die eine Zeit lang sehr brennende Komikerfrage zu erledigen, trotzdem mindestens ein Dutzend Kandidaten von großen und kleinen Bühnen aller Gegenden Deutschlands sich hier vorgestellt, oder Probe gespielt hatten.

Da sah Graf Seebach, während er in Gemeinschaft mit dem Regisseur Erdmann im Mai 1895 einer Vorstellung von „Tata-Toto“ im Neuen Theater in Berlin beiwohnte, den dort gastirenden Komiker Leopold Deutsch, der ihm so gefiel, daß er ihn zu einem Gastspiel in Dresden einlud, welches auf Engagement abzielte. Deutsch gastirte am 24. September als Rendant Lemke in Moser's „Bureaukrat“, am 29. September als Bertram in der Raeder'schen Posse, und am 2. October als Wolf in Schönthan-Kadelburg's „Goldfische“. Der Erfolg des Gastspiels brachte ihm sofort die erwünschte Anstellung in Dresden, um derentwillen der Künstler mehrere Berliner Anträge ausschlug und auch seinen Hamburger Vertrag vorzeitig löste.

Leopold Deutsch ist am 11. November 1853 in Wien geboren, woselbst er auch das Gymnasium besuchte. Seine Theaterlaufbahn begann er in Baden bei Wien, woselbst er von 1873 bis 1876 engagirt war. Es folgten darauf Anstellungen in Brünn von 1876 bis 1878, in Wien (am Stadttheater) von 1878 bis 1880, in München (am Gärtnerplatz-Theater) von 1880 bis 1882, wiederum in Brünn von 1882 bis 1887, dann an dem inzwischen eingegangenen Deutschen Hoftheater in St. Petersburg von 1887 bis 1890 und zuletzt in Hamburg am Carl Schultze-Theater von 1890 bis zu seinem Uebertritt an das Dresdner Hoftheater. Bei seinem Scheiden von St. Petersburg hat Kaiser Alexander III.

dem Künstler die Große goldene Medaille am Bande des Stanislausordens, um den Hals zu tragen, verliehen.

Von Hamburg aus machte Leopold Deutsch zweimal Gastspielreisen nach Nordamerika, und zwar in den Jahren 1893 und 1894; er spielte in New-York und einigen anderen der großen Städte der Union mit demselben Erfolge, den er auf europäischem Boden zu ernten gewohnt war.

In der verhältnißmäßig kurzen Zeit, die Leopold Deutsch in Dresden als Künstler thätig ist, hatte er doch schon mehrfach Gelegenheit, sich als ein hervorragender Vertreter seines Faches zu erweisen, mit dessen Anstellung die Hofbühne einen guten Griff gethan hat. Rollen, in denen er bisher aufgetreten ist, sind u. A.: Dr. Ahlfeld („Zum wohlthätigen Zweck“ von Schönthan-Kadelburg), Lemke (Bureaukrat), Matthieu („Urbild des Tartüffe“ von Gutzkow), Bertram („Robert und Bertram“ von Raeder).

Schließlich möge auch hier Platz finden, was die „Deutsche Kunst in Wort und Bild“ über Leopold Deutsch schrieb:

„Wie wenig der Bühnenstaat in vielen Beziehungen den phantasievollen Vorstellungen entspricht, die fernstehende Schwärmer von ihm hegen, das ist bekannt genug. Auch hier ist keineswegs alles Gold, was glänzt, und am allerletzten dürfen die Bewohner dieses Staates als Idealwesen bezeichnet werden. Vielmehr läßt es sich nicht leugnen, daß

hinter den Coulissen noch heute kleinliche Intriguen, Künstlerneid, Selbstsucht und Eitelkeit ihre dunklen Wege gehen, wie sie es von Beginn des Theaterwesens an gethan zu haben scheinen, und daß im allgemeinen jeder Schauspieler in gewissem Sinne im Anderen einen Feind sieht, ist eine Beobachtung, die noch heute zu Recht besteht. Es muß daher Aufmerksamkeit, ja selbst einige Verwunderung erregen, wenn von einem Schauspieler gesagt werden kann, er sei ein Unikum unter den Künstlern, er habe keinen Feind. Kommt dieses Urtheil aus dem Munde eines Kunstgenossen, so verdient es doppelte Beachtung. Der Mann, dem diese ehrenvollen Worte gelten, ist Leopold Deutsch. Wenn man sich mit der Persönlichkeit dieses Künstlers beschäftigt, so wird sie sehr bald durch ihre menschlichen Eigenschaften anziehend. Strenge Ehrenhaftigkeit und wahrhaft innerliche Liebenswürdigkeit sind Eigenschaften, die in jedem Stande höchst schätzbar und erfreulich sind. Diesen Eigenschaften verdankte es Deutsch, daß sich ihm in Wien frühzeitig die besseren Kreise der Gesellschaft öffneten, in die er auch seiner soliden Bildung nach gehörte. Und wie seine Gentlemannatur unter seinen Collegen anerkannt wird, das wurde oben bereits angedeutet.

Der Künstler ist vom Menschen unzertrennbar. Dieselbe Liebenswürdigkeit, die Deutsch im Leben auszeichnet, verleiht auch auf den Brettern seinen Gestalten einen Reiz, dem schwer zu widerstehen ist.

Die Bildung, die ihm zu eigen ist, zeigt sich in dem Geschmacke und in der Feinheit seines schauspielerischen Schaffens. Mit diesen Vorzügen paart sich indeß als das eigentliche darstellerische Requisit eine starke vis comica, von der er bereits in jungen Jahren Proben ablegte. Der gestrenge Laube hatte sein Auge auf diesem schnell aufstrebenden Talente, und er äußerte über ihn, er sei nicht nur ein guter Mensch, er sei auch ein guter Musikant."



Richard Franz.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß die jugendlichen Liebhaber die besonderen Günstlinge des Publikums, namentlich der Frauenwelt, sind, wie andererseits die Primadonnen die besondere Gunst der Männerwelt für sich haben. Dresden macht Herrn Franz gegenüber keine Ausnahme. Diese Gunst wiegt im vorliegenden Falle aber um so schwerer, als der junge Künstler der Nachfolger — Matkowsky's ist, des unersetzlichen und unwiderstehlichen Matkowsky.

Zunächst des Künstlers äußere Vorzüge: Sie bestehen in alle dem, was das Ideal eines jugendlichen Helden und Liebhabers verlangt. Franz ist — wie die „Allgemeine Zeitung für Bühnenliteratur" einmal schreibt, — „einer der wenigen Glücklichen, bei dessen Geburt der ganze Accord des Schönen erklungen ist," und sie beneidet die Dresdner Hofbühne um einen jugendlichen Helden, „bei dem sich alle durch dies Rollenfach bedingten Vorzüge in seltener Vollkommenheit vereinigt finden."

Aber das Aeußere allein macht noch keineswegs den Künstler, es müssen auch innere Vorzüge hinzukommen, und bei Franz sind sie vorhanden. Er ist

auch ein denkender und strebsamer Schauspieler, der fortdauernd an sich selbst arbeitet, an künstlerischer Vertiefung und geistiger Selbstständigkeit.

Franz ist geboren am 27. Januar 1865 in Wien. Obgleich er vor Dresden in Stuttgart am Hoftheater und vordem in Berlin am Hoftheater bereits angesehene Stellungen inne hatte, kam er immerhin noch blutjung nach Dresden; und seine künstlerische Hauptentwickelung hat er erst hier durchgemacht. Er ist zusehends gewachsen, und Fehler, die Der und Jener früher an ihm finden wollte, werden immer seltener genannt; man hört kaum noch davon. Die Berufskritik schließt sich dieser allgemeinen Meinung heute bereitwillig an.

Der Hauptvorzug der Franz'schen Darstellungskunst zeigt sich in dem denkenden, nicht kopirenden, sondern selbstschaffenden Künstler. Es war in der Schauspielkunst — wie in anderen Künsten — vielfach jener für die Kunst verderbliche alte Zopf des Conventionellen zu beobachten, ein Zopf, der oft genug die Individualität des Künstlers in geistloser Nachahmerei untergehen ließ. Franz kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, etwas von dem frischen geistigen Hauch, wie er die Kunst zur Zeit belebt, auch auf die Bühne gebracht zu haben. Beweis dafür ist z. B. sein Melchthal oder sein Franz im „Götz."

In Franz steckt von Hause aus Künstlerblut. Sein Vater war Musiker, und künstlerischen Geist hat Franz schon im Elternhause eingeathmet. Sein

prächtiges Organ, das man auch an dem Schauspieler noch bewundert, lenkte die Aufmerksamkeit zunächst auf gesangliche Verwendung der Stimme hin. So kam er in's Löwenburg'sche Convict, in dem sich die Hofsängerknaben befinden, und wo er neben dem Gesangunterricht durch die geistlichen Brüder auch Gymnasial-Unterricht empfing. Die Absicht, sich dem Theater zu widmen, stieß zunächst auf Widerspruch, besonders Seitens der Mutter. Aber sein eigenes Genie und die Hilfe eines älteren Bruders erwirkten von der um die Zukunft des Sohnes bangen Mutter doch endlich die Genehmigung. Diese Kämpfe waren um so bitterer, als gerade in jene Zeit die Erkrankung des Vaters fiel, die nach einigen Monaten mit dem Tode endigte. Richard Franz war dann zunächst zwei Jahre am Fürstlich Sulkowsky'schen Privattheater in Wien thätig, das eine regelrechte Theaterschule war, fand darauf ein erstes Engagement im Winter 1883 in Teschen, das er jedoch auf mehr romantische als contractlich ausgemachte Art verließ, indem er bei Nacht und Nebel durchbrannte, um in Hermannstadt eine befriedigendere Stellung zu erwarten. Aber auch dort war es nichts. So finden wir ihn noch im selben Winter in Graz, wo ihn Herr von Hülsen entdeckte, und vom April 1884 ab auf drei Jahre nach Berlin brachte. Im Sommer 1887 ging er nach Stuttgart, von dort kam er nach Dresden, wo er noch bis 1900 verpflichtet ist. Ein Versuch vor

einigen Jahren, ihn nach Wien zu holen, scheiterte an dem Widerstand Dresdens, und auch einen Antrag Pollini's in Hamburg wies Franz zurück.

In Folge des Abgangs Matkowsky's gastirte Franz im April 1889 in Dresden als Don Carlos, Franz im „Götz“ und als Tumelicus im „Fechter von Ravenna“. Er concurrirte damals mit Leisner aus Köln, Müller vom Berliner Hoftheater und Prechtler aus Prag, welch Letzterer übrigens bekanntlich dem Hoftheater auch kurze Zeit angehört hat. Die Kritik überbot sich damals darin, Franz zu loben. So schrieb damals Dr. Koppel-Ellfeld über den Don Carlos in den „Dresdner Nachrichten“ vom 3. April:

„Je mehr uns heutigen Menschen zum Bewußtsein kommt, daß wir, von allen denkbaren Blässen angekränkelt, schon lange mit keinem Fuß mehr auf dem Boden unmittelbaren Empfindens stehen, um so mehr sehnen wir uns darnach, im berühmten Spiegel der Natur und Welt, d. h. auf den Brettern, die letztere bedeuten, jene schönen und edeln Instinkte walten zu sehen, und in ihrem Anblick die Romantik der Liebe als eine unser Innerstes bewegende Macht zu empfinden. Mit anderen Worten: Jedermann im großen Publikum ist sich ganz klar darüber, daß es ohne wirkliche, gottbegnadete Darsteller jugendlicher schwärmerischer Liebesaffekte, d. h. ohne tragischen Liebhaber und Liebhaberin, an die man glaubt, nicht länger fort-

gehen könne. An Frl. Salbach und Frl. Politz hat unsere Hofbühne Liebhaberinnen gewonnen, die gewiß Anziehungskraft ausüben werden. Da Herrn Prechtler's Abgang im Rath der Götter beschlossen zu sein scheint, handelt es sich also um einen tragischen jungen Liebhaber, der nicht ganz ohne den Reiz der Wirkung auf die schönere Hälfte des Publikums ist. Wenn nicht Alles trügt, hat die findige Direction den gesuchten Liebhaber entdeckt: Franz heißt die — vielversprechende jugendliche Kraft, die vorgestern Abend einen Liebhaberton angeschlagen hat, wie wir ihn seit Matkowsky's Abgang so unverfälscht nicht wieder gehört haben. Auch die sonstige äußere Veranlagung ist liebhaberhaft; schlanker, geschmeidiger Körper, biegsam wie eine Gerte, feines Pagengesicht, gleich hübsch en face und im Profil, und große sprechende Augen, vor Allem aber hellaufloderndes Liebhaberfeuer. Die plötzliche Macht des Instinkts, der Blitz, der trifft und zündet! Was sonst an der Leistung des jungen Gastes auszusetzen sein mag, will nicht viel sagen und käme sicher auch nicht auf gegen den Adelsbrief des echten Theaterblutes, den die Natur diesem jungen Wiener ausgestellt hat, und den die Jugend, das ganze übrige Publikum mit fortreißend, vorgestern Abend sofort stürmisch anerkannt hat."

Aehnlich urtheilte derselbe Kritiker über den Franz im „Götz", während Robert Prölß in der „Dresdner Zeitung" vom 7. April bei der Besprechung des

„Fechters von Ravenna“ sein Urtheil über Franz wie folgt zusammenfaßte:

„Herr Franz ist ein Schauspieler von Temperament, von Leidenschaft und Begeisterung, und was mehr als das, er hat das Temperament, die Leidenschaft, die Begeisterung seiner Rolle. Und diese Leidenschaft durchdringt seine ganze Persönlichkeit; sie belebt jede Muskel, es lebt Alles an ihm. Er hat sich uns in drei Rollen gezeigt, und in jeder mit sicherem Blick das individuelle Moment zu ergreifen, sich es anzueignen, es in sich lebendig zu entwickeln, es Schritt für Schritt festzuhalten verstanden. Er hat den seltenen Vorzug, die bestrickenden Eigenschaften des Liebhabers mit dem Geist des Charakterspielers zu verbinden. Sein Spiel hat nichts Conventionelles. Er war heute um vieles männlicher als in seinen beiden früheren Rollen. Seine Erscheinung war ebenso anmuthig und doch dabei heldenhaft. Der ungeberdige Trotz dieses von seiner körperlichen Kraft, seiner Geschicklichkeit im Waffenkampfe, seinem Muth, seiner Tapferkeit erfüllten Jünglings, welcher den Grundton seiner Darstellung bildete, stand ihm vortrefflich und sprach durch lebendige Wahrheit an. Was hier Ueberschäumendes in seinem Spiele war, ließ sich sehr wohl als charakteristische Eigenart des unter Sklaven und Fechtern aufgewachsenen Jünglings auffassen.“ Prölß vergleicht auch dann wieder Franz mit Matkowsky, und meint, daß Franz noch einer glänzenderen

Zukunft entgegengehe als Jener, „weil er dessen Vorzüge vielfach theilt, vor dessen Mängeln sich aber fast völlig frei zeigt."

Franz wurde nach diesem so erfolgreichen Gastspiel auf drei Jahre verpflichtet, worauf nach zwei Jahren eine siebenjährige Contractsverlängerung folgte.

Nachstehende Schilderung aus dem Leben des Herrn Franz entstammt des Künstlers eigener Feder:

Schon in meiner Jugend erhielt ich Ehrenbezeugungen, wie sie sonst nur Prinzen und Königen zu Theil werden.

Fuhr ich in prächtiger Karosse mit livrirtem Diener auf dem Kutschbock in die Wiener Hofburg ein, dann traten die beiden militärischen Hauptwachen ins Gewehr und leisteten die „große Ehrenbezeugung" durch Trommelwirbel und Präsentiren der Waffen.

Das war so gekommen:

Als zwölfjähriger Knabe hatte ich nach erfolgtem Probesingen die hohe Stellung eines K. K. Hofkapellsängerknaben erklommen. Wir wurden im Löwenburg'schen Stifte unter Leitung der Piaristenpriester erzogen und besuchten das im selben Haus gelegene Staatsgymnasium. Uniform: dunkelblau, silberne Knöpfe in Doppelreihen, silberne Stickereien auf Halskragen und Aermel, Degen! Sonntags durch Hofwagen zum Dienst in der Hofkapelle abgeholt — Dreispitz.

Außerhalb des Thores der Hofburg ist ein Posten

aufgestellt, der die Hauptwachen von herannahenden Hofwagen durch den Ruf „Gewehr heraus“ avisiren muß. Die Diener der einfahrenden Kutschen haben die Pflicht, diesem Posten durch einen Wink ein Zeichen zu geben, falls die Insassen des Wagens auf Ehrenbezeugungen Anspruch haben. Unser Institutsdiener, der bei diesen Fahrten in großer Livrée neben dem Kutscher saß, fuhr sich nun einmal zufällig mit der weißbehandschuhten Rechten nach der Nase, worauf der aufgestellte Posten sofort sein weithin schallendes „Geweehrrraus“ ertönen ließ. Später wiederholte er auf unser dringendes Bitten das Mannöver, und jedes Mal trat die Wache ins Gewehr, präsentirte, die Trommeln wurden gerührt, wir aber lehnten uns tief in die Kissen zurück oder verkrochen uns unter die Sitze. Nur ein Dreispitz wurde links und rechts ans Fenster gehalten und wir hatten den Mordsspaß, manch' ehrbaren, alten Bürger ehrfurchtsvoll den Hut ziehen zu sehen.

Einen eigenartig tiefen Eindruck hinterließ in mir die „Uebertragung“ der Leiche weiland Erzherzogs Franz Carl, des Vaters unseres Kaisers. Wir wurden in für uns außergewöhnlicher Zeit, in der zwölften Nachtstunde, nach der Hofburg gefahren und durch viele Gänge und Corridore bis in das Sterbegemach geleitet. Vor unseren Augen lag der hohe Todte. Den Sarg umstand eine kleine Schaar von Würdenträgern und Geistlichen. Man wartete in tiefstem Schweigen auf das Erscheinen

des Kronprinzen. Ich stand in einer Ecke an einen Tisch gedrückt, und erinnere mich noch heute, daß auf demselben unter andern Büchern Doré's Prachtbibel lag, deren goldstrotzender, vielverheißender Einband mich trotz des Ernstes der Situation mächtig anzog.

Der Kronprinz, damals ein schlanker, blasser Jüngling, kam, der Sarg wurde geschlossen, wir stimmten das Miserere an, und in feierlichem Zug ging es über Treppen und endlose Gänge, in deren Winkeln hie und da weinende, alte Lakaien standen, nach der düsteren, kaum erleuchteten Hofkapelle. Direct hinter dem Sarg schritt der nun auch schon längst verblichene Kronprinz. Er machte auf meine jugendliche Phantasie einen unendlich schauerlichen Effect, dieser Todeszug um Mitternacht, mit qualmenden Fackeln durch die öden Gänge der alten Kaiserburg.

Ein helleres Bild bot uns die jährlich wiederkehrende Frohnleichnamsprocession, die uns inmitten all der den Kaiser umgebenden Leibgarden, Minister, Bischöfe durch die ganze innere Stadt führte.

Man sollte nun doch meinen, daß nach alle dem mir als ideales Zukunftsziel die Erscheinung eines besternten Ministers, Kammerherrn oder goldstrotzenden Gardeoffiziers hätte vorschweben müssen? — Gott bewahre! Mein Ideal sah anders aus. — Frug man mich damals, was ich einmal werden wolle, antwortete ich mit ehrlicher Begeisterung: „Löwen-

bändiger". Eine Menagerie im Wurstelprater, der Kampf eines herkulisch gebauten Mannes mit zwei Löwen hatte den tiefsten Eindruck auf mich gemacht.

Ein Ferienaufenthalt in einer kleinen Stadt Niederösterreichs sollte mich meinen Idealen endlich näher bringen. Ein fahrender Circus, der auch einige wilde Bestien mit sich führte, sah mich als täglichen Gast. Die Leidenschaft verschlang mein ganzes Taschengeld, ich wußte mir durch mein ungeheucheltes Interesse sogar die Freundschaft des alten „Bändigers" zu erringen, er ließ sich herablassend in Gespräche mit dem begeisterten Kleinen ein, erfuhr so meinen sehnlichsten Wunsch, einst selbst sein Metier treiben zu können, und eines Nachmittags machte er mir die schauerliche Freude, mich mit sich in den Hyänenkäfig zu nehmen. Allerdings nur auf wenige Minuten, doch Minuten, die mir lange als die erhabensten meines Lebens gegolten hatten.

Meine ersten Theatereindrücke bekam ich im Wiener Opernhaus. Ballet und Oper abwechselnd. Und ich kann wohl sagen, daß beide Kunstgattungen auch nicht einmal in mir den Wunsch aufdämmern ließen: dabei möchtest du auch einmal mitthun. Das überhaupt erste Schauspiel, das ich zu Gesicht bekam, war „Wilhelm Tell" durch die Meininger im Wiener Ringtheater. Das wirkte schon bedeutend anders. Später kamen in immer kürzeren Zwischenräumen die mächtigen Eindrücke des Burgtheaters,

und bald war's um mich geschehen, die Begeisterung flammte hell auf — der Theaterteufel hatte mich beim Kragen.

Erst ging es schwer, den Durst nach Bühnenluft zu stillen. Das Uebungstheater des „alten Niklas“ im Bezirk Matzleinsdorf, wo der eifrige Jünger Thaliens für jede Rolle je nach Größe bezahlen mußte, ließ mich die ersten Schritte auf den Brettern thun. Ich wollte immer die größten Rollen, und das kostete natürlich auch immer das meiste Geld. Doch die Gier mußte gestillt werden, reichte das Taschengeld nicht, wurden Bücher verklopft; eines Tages aber platzte die Bombe, meine Eltern merkten den gänzlichen Bankerott, erfuhren den Grund und jetzt war der Teufel los.

Später aber ermunterte mich sogar Bernhard Baumeister, der große Meister der Schauspielkunst. Stets hatte ich gerade für ihn die größte Schwärmerei und Liebe gehegt, und je älter ich wurde, je mehr ich selber mit klareren Augen unsere Kunst betrachten lernte, desto fester wurde die Ueberzeugung, das ist der größte Schauspieler deutscher Zunge. — Und er, der Vergötterte, sprach mir sogar ermunternd zu! Jetzt gab es für mich kein Halten mehr.

Bald darauf dampfte ich in das Engagement nach Teschen. Ratibor war nach wenigen Wochen die zweite Station. Erst einige Operettenaufführungen, dann der erste Schauspielabend. Grandiose Theaterzettel:

Erstes Auftreten des Herrn Director Siege sen.
Erstes Auftreten des Herrn Director Siege jun.
Erstes Auftreten der Frau Director Siege sen.
Erstes Auftreten der Frau Director Siege jun.

Novität! **Der Fürst.** Novität!

Von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Ich soll den Fürsten spielen. Frack, Ordensstern — ich bin selig. Endlich angezogen, komme ich hinter die Coulissen; da geht der Vorhang in die Höhe, ein Schauspieler tritt vor und meldet: „Wegen mangelnder Theilnahme kann die heutige Vorstellung nicht stattfinden.“ Der Vorhang fällt, ich eile zum Guckloch, — zwei Personen verlassen mit Bestürzung das Lokal.

Einige Tage darauf ging ich bei Nacht und Nebel durch. Ein verlockender Ruf nach Kronstadt brachte mich nach Wien, wo sich die Truppe zusammenfinden sollte zu gemeinsamer Fahrt nach dem fernen Sachsenlande.

Zwei Tage und zwei Nächte waren wir — mitten im Winter — vom Wiener Staatsbahnhof aus in einem „eigenen“ Wagen (es war bei Leibe kein Salonwagen!) ostwärts nach Kronstadt gerollt. Gleich nachdem sich der Zug in Bewegung gesetzt, hatte unser gestrenger Director mit der Vertheilung der Rollen begonnen. Das Stück, das am Tage unserer Ankunft in Kronstadt gemimt werden sollte, mußte während der Eisenbahnfahrt einstudirt werden. Es handelte sich um „Maria Stuart.“

Eine Fahrt durch die ungarische Tiefebene gehört unter gewöhnlichen Umständen mit zu den allerlangweiligsten Dingen. Wir aber hatten durch die uns zugewiesene „künstlerische“ Arbeit das beste Mittel gegen die Langweile gefunden.

Noch jetzt drängt sich mir ein Lächeln auf, wenn meine verehrte Collegin Pauline Ulrich als Elisabeth an Lord Leicester die Frage richtet: „Wie heißt der Landsitz?“ und der befragte Lord: „Fotheringhayschloß“ erwidert. Als unsere damalige Elisabeth, Frau Director K., mit ziemlich hohlem Pathos dieselbe Frage aufgeworfen, rief die Stentorstimme des ungarischen Schaffners in den Wagen herein: „Temesvar! Zehn Minuten Aufenthalt!“

Maria Stuart wurde programmgemäß am Tage unserer Ankunft aufgeführt und fand den ungetheilten Beifall der Kronstädter. Diese Kronstädter — Siebenbürgersachsen, ein Völkchen, das seiner deutschen Nationalität bis auf den heutigen Tag treu geblieben ist, trotz aller magyarischen Verfolgungen — bewährten sich im Laufe der ganzen Saison als ein wahrhaft kunstbegeistertes Publikum. Das Haus war fast täglich ausverkauft, und wir Mimen spielten auch außerhalb des Theaters „große Rollen“.

Es war ein sehr strenger Winter. Wenn wir nach Schluß der Vorstellung nach Hause gingen — das Theater lag am Fuße des Kapellenberges — wurden uns oftmals im Schnee die Spuren von Wölfen und Bären gewiesen. Die wilden Bestien

mochten während der Vorstellung den Musentempel beutegierig umkreist haben und waren wohl durch das fürchterliche Gebrüll unseres Heldenvaters, des Herrn Directors K., verscheucht worden. Die Kronstädter aber fürchteten weder Bären noch Wölfe, und wir fürchteten diese auch nicht, zumal wir von dem Raubzeug nichts Anderes zu Gesichte bekamen, als die vorerwähnten Spuren im Schnee.

Der Abschied von der lustigen Sachsenstadt am Fuße der Karpathen wurde mir recht schwer. Ich hatte mich in die östlichen Verhältnisse eingelebt und so ließ ich mich leicht zu einer „Gastspielreise" nach einem anderen östlichen Bärenlande — nach Bosnien — bestimmen. Ein befreundeter Offizier, der mir, mehr zu seiner eigenen als zu meiner Zerstreuung, in Kronstadt die edle Reitkunst beigebracht, ermunterte mich ganz besonders durch seine farbenprächtigen Schilderungen des Occupationsgebietes zu der Fahrt.

Ich reiste also von Kronstadt nach Sarajewo. Aber der künstlerische Erfolg blieb hinter meinen bescheidensten Erwartungen meilenweit zurück. Theater war überhaupt keins da, dafür freilich die liebenswürdigste Gesellschaft, Offiziere und Beamten mit ihren Damen. Meine Kronstädter Freunde und vor Allen mein liebenswürdiger Reitlehrer hatten mich wärmstens der österreichischen Colonie in Sarajewo empfohlen.

Man denke sich ein kleines Bagdad mit zahllosen

Minarets, singenden Muezzins, beturbanten Muselmännern und geheimnißvoll verschleierten Museldamen, dazu der erwachende Lenz und altösterreichische Gemüthlichkeit und Leichtlebigkeit in der Colonie, und man wird es begreiflich finden, daß ich alsbald jede künstlerische Enttäuschung vergessen hatte. Und eine Kunst vermochte ich ja in Sarajewo auszuüben, die Reitkunst nämlich. Wie dankbar war ich jetzt meinem Kronstädter Hauptmann für seine harten aber gutgemeinten Maßregeln beim Longiren. Auf dem Rücken eines bosnischen Doppelponys — das zottige Thierchen war, wie alle seines Schlages, von fabelhafter Ausdauer — durchzog ich in Begleitung zweier Offiziere die herrliche Umgebung Sarajewo's.

Das Schönste war ein Ausflug zu den imposanten Wasserfällen von Jaice, eine Tour, die mehrere Tage in Anspruch nahm. Wir bivouakirten oder nächtigten in den landesüblichen, äußerst primitiven „Han's" (Wirthshäusern).

Auf dem Ritt nach Jaice kamen wir durch einen Eichenwald, einen richtigen, bosnischen Urwald. Wir ritten viele Stunden durch den grünen Dom, bis endlich wir auf eine Lichtung kamen. Ich bemerkte mit Staunen gigantische Steinsarkophage, überwuchert von allerlei Stauden und Schlinggewächsen. Meine Begleiter aber waren gar nicht erstaunt, und der ältere der beiden Herren sagte, als ob es sich um die gewöhnlichsten Dinge handle: „Das sind Bogumilengräber."

Unweit der Gräber wurde abgesessen und ein Imbiß genommen. Harte Eier, Salami und Cognac. Mir fehlte der Appetit. Die unvergleichliche Scenerie nahm mich gefangen, ich kam in Stimmung, der Mime regte sich mächtig in mir und jählings aufspringend und zu einem der Sarkophage hintretend, sprach ich die große Rede des Don Carlos an der Leiche Posa's. Als ich mit den Worten: „Hier liegen meine Reiche!“ geendigt, sagte der Oberlieutenant ganz gleichgiltig: „Sie deklamiren jedenfalls besser, als Sie reiten.“

Der Andere, ein blutjunger Lieutenant, lachte wie besessen. Ich war empört. Aber der Oberlieutenant reichte mir mit einem begütigenden Lächeln die Feldflasche hin. „Nichts für ungut,“ sagte er, „Prosit! Auf ein baldiges Engagement im Burgtheater!“ Den Wunsch ließ ich mir gefallen und den Cognac auch, und ich setzte mich zu den beiden Herren.

„Wissen Sie auch,“ hob der Oberlieutenant nach einer geraumen Weile wieder an, „wissen Sie auch, was Bogumilengräber sind und was die Bogumilen waren? Sie müssen wissen, junger Mann, daß hier zwar keine „Reiche“ liegen, aber Oberhäupter eines einst gar mächtigen Reiches; im gebildeten Abendland weiß man freilich nichts davon.“

Und nun begann der Offizier in seiner ruhigen, behaglichen Art zu erzählen vom Glück und Ende der Bogumilen.

Die Bogumilen waren eine große, ketzerische Gesellschaft gewesen. Sie hatten Jahrhunderte lang den Balkan beherrscht zum Schrecken der rechtgläubigen Christenheit. Sie hatten die Sakramente verschmäht, das Waffentragen gehaßt, sie hatten den ewigen Frieden und die freie Liebe verkündigt, und schließlich die Türken in's Land gerufen, da sie von den Rechtgläubigen zu arg bedrängt wurden. Die Türken waren gekommen und hatten die Rechtgläubigen verscheucht, aber auch die Bogumilen mit sammt ihrem „ewigen Frieden“ und ihrer „freien Liebe“ vernichtet. „Und endlich vor fünf Jahren,“ so schloß der Oberlieutenant, der die Occupation mitgemacht hatte und die Kriegsmedaille mit Stolz trug, „vor fünf Jahren sind wir Oesterreicher gekommen und haben die Türken verjagt, und haben somit gewissermaßen die Bogumilen gerächt.“

Nach der Erzählung des Oberlieutenants sank ich in Schlummer, und der Eichwald rauschte in meine Träume hinein. Abends ritten wir weiter in der Richtung nach Jaice.

Einige Jahre später als ich, besuchte der Dichter Königsbrun-Schaup die Bogumilengräber, und der Anblick dieser erhabenen Denkmäler hat ihn zu seinem herrlichen Roman „Die Bogumilen“ begeistert.

Von Bosnien ging's nach Steiermark. In Graz trat ich als Sittig in Bauernfeld's „Bürgerlich und Romantisch“ zum ersten Male auf und wurde von der Kritik in der schrecklichsten Weise heruntergemacht.

Aus dem Café, in welchem ich die Recensionen gelesen, jagte ich, wie von Furien gepeitscht, nach Hause, legte mich auf mein Sopha und weinte wirklich bitterlich. Erst der erwachende Hunger und ein mit Appetit hinuntergewürgtes „Geselchtes mit Knödel“ vermochte das Gleichgewicht meiner Seele wenigstens vorläufig wieder herzustellen. Doch der Muth war verloren, und freudig ergriff ich in meiner grenzenlosen Verzweiflung die angebotene Gelegenheit, eine Tenorpartie in der Premiere der Brühl'schen Oper „Königin Marietta“ zu übernehmen. Eröffnete sich mir doch vielleicht so ein neues, erfolgreicheres Thätigkeitsfeld. — Die Partie war nicht sehr groß, doch die Einsätze schwierig, und mit meinem jetzigen Collegen Schrauff hatte ich sogar ein großes Duett. Der Abend kam, ich sang — die Oper war nie wieder.

An einem trüben Februarmorgen — ich lag mit selbstmörderischen Gedanken in meinem Bette — klingelt es, ein Telegramm wird gebracht: „Wollen Sie im Laufe des nächsten Monats am Königlichen Schauspielhause in Berlin auf Engagement gastiren? von Hülsen.“ Ob ich wollte! Kaum neunzehnjährig, spielte ich auf den Brettern, die Dessoir, Ludwig Devrient, Döring betreten hatten, den Franz im „Götz von Berlichingen“, und ich war bald darauf Königl. Preuß. Hofschauspieler.

Herr von Hülsen, mein unendlich gütiger Chef, der von der Presse so vielfach angefeindete! Ich bin fest durchdrungen, daß Jeder, der das Glück

hatte, während seiner Zeit sich Mitglied der Königlichen Schauspiele nennen zu dürfen, an ihn, der Allen ein wahrer Vater gewesen, nur mit dem Gefühl wärmster Dankbarkeit und Verehrung zu denken vermag.

Er nahm sich des jungen Schößlings liebevoll an, ließ mich auf Kosten des Instituts vom ersten Pantomimisten Ebel unterweisen und hielt mir zur Besserung meiner saloppen Haltung einen Unteroffizier des Königl. Preuß. Alexander-Regiments, bei dem er selbst einst als Offizier gestanden hatte.

Im Concertsaale des Schauspielhauses mußte ich unter so sachkundiger Leitung täglich Nachmittags exerciren, und nie hat wohl ein Don Eugenio der deutschen Bühne derart den Brustkasten herausgestreckt wie ich, als ich nach vierzehntägiger Uebung zum ersten Male wieder in „Preciosa“ die Bühne zu betreten hatte. „Gut, gut, fleißig exercirt, bin zufrieden!“ lautete die erfreuliche Anerkennung meines Chefs.

Gleich die ersten Sommerferien benutzte ich zu einer Reise nach Graz, um mich dort an der Stätte meiner Niederlagen im Glanz der neuen Würde zu zeigen. Aber wie wurde ich für meine kindische Eitelkeit bestraft! Die Stadt war ausgestorben, das Theater gesperrt, nur an meinem Schicksal gänzlich uninteressirte, pensionirte Generale sah man in den öden Anlagen des Stadtparks herumwanken. Endlich, in einem Café saß der alte Väterspieler über eine

Zeitung gebeugt. Ich auf ihn zu, doch der Ausdruck seiner Freude über mein glückliches Geschick war so ehrlich, die Schilderung seines Looses als Familienvater im Sommer ohne Gage so traurig, daß ich eher das Gefühl der Scham, als das der Genugthuung empfand.

Der preußische verwandelte sich nach drei Jahren in einen württembergischen, und nach weiteren zwei Jahren in einen Kgl. Sächs. Hofschauspieler.

Dem Oesterreicher ist von jeher Sachsen ungemein ans Herz gewachsen, und gerade Dresden übte auch auf mich stets einen unendlichen Zauber aus. Hier in edlen, künstlerischen Aufgaben wirken zu können, schien mir stets als eines der höchsten Ziele.

Mein glücklicher Stern ließ diesen Herzenswunsch in Erfüllung gehen.

Sechs Jahre lang ist es mir nun schon vergönnt, meine Kräfte, meine Begeisterung, mein ehrlichstes Wollen für die Ehre des von der hohen Munifizenz des Königs getragenen Institutes einsetzen zu dürfen, und wenn alle meine Wünsche und Hoffnungen sich erfüllen würden, möchte ich auch hier an dieser geweihten Kunststätte, in dieser herrlichen Stadt, in diesem gesegneten Lande, das mir zur zweiten Heimath geworden, einst meine Laufbahn beschließen.

Dresden, October 1895.

Rich. Franz.



Hedwig Gasny.

Hedwig Gasny, die jüngste Naive unseres Hoftheaters, ist als die Tochter eines Beamten am 1. November 1871 in Berlin geboren. Sie stammt „absolut aus keiner Künstlerfamilie", wie sie einmal sagte, und sie hatte, als in streng katholischen Kreisen aufgewachsen, mit einem großen Vorurtheil gegen Alles, was mit dem Theater zusammenhängt, zu kämpfen, und ihre künstlerischen Neigungen fanden dabei keine Förderung. Als sie nach dem Tode der Eltern mit zwölf Jahren von einem fanatisch frommen Vormund abhängig wurde, trat in diesem Zustand keine günstigere Wendung ein, und bevor Hedwig Gasny nicht die Volljährigkeit erreicht hatte, war an eine Verwirklichung ihres Lieblingsgedankens, zum Theater zu gehen, nicht zu denken.

So konnte Hedwig Gasny erst nach vollendetem zwanzigsten Jahre ein Studium beginnen, das auch in Anbetracht der vorgerückten Jahre nicht zu lang sein durfte, zumal es der jungen Dame obendrein auch an pekuniären Mitteln fehlte. Im Königl. Preußischen Hofschauspieler Oberländer fand sie während eines halben Jahres einen tüchtigen Lehrer.

Bei einer Wohlthätigkeitsvorstellung, in der die junge Kunstnovize mitwirkte, wurde Hedwig Gasny von dem inzwischen verstorbenen Rath Fränkel entdeckt und an das Residenztheater nach Hannover empfohlen, an dem sie von 1892 bis 1893 wirkte. Von Hannover kam Fräulein Gasny nach Elberfeld, wo sie in Director Gettke einen wohlmeinenden Förderer ihrer schauspielerischen Anlagen fand. Bis zum Jahre 1895 war die junge Künstlerin in Elberfeld, worauf sie sich im Sommer dem Fiala-Ensemble anschloß, mit dem sie in Magdeburg, München, Leipzig auftrat, und mit Darstellung des Annchen in Halbe's „Jugend" und des Hannele in Hauptmann's gleichnamigem Stück große Erfolge erzielte. In ersterem Stück sah sie Graf Seebach in München, und er veranlaßte sie zu einem Gastspiel in Dresden, das am 5. Februar als Grille stattfand, eine Rolle, die von der Künstlerin hier zum ersten Male gespielt wurde. Nachdem sie dann auch noch als Beate in dem Lustspiel „Nach Madrid" von Wilhelm Wolff erfolgreich aufgetreten war, wurde sie auf sechs Jahre für das Hoftheater verpflichtet.

Ihre bisher hier ferner gespielten Rollen sind u. A.: Ella („Bureaukrat" von Moser), Madeleine („Urbild des Tartüffe" von Gutzkow), Ottilie („Die zärtlichen Verwandten" von Benedix), Puck (Sommernachtstraum).



Willy Gunz.

Einen sehr tüchtigen Vertreter schätzt unser Hoftheater für das Fach der Naturburschen und komischen Liebhaber in Willy Gunz, der seit dem 1. August 1888 dem Hoftheater-Ensemble angehört. Er kam vom Hoftheater in München nach Dresden, woselbst er sich am 3. August als Referendar Reinhardt von Feldt dem Publikum in seiner Antrittsrolle vorstellte. Was damals an ihm gelobt wurde, ein vorzügliches, frisches Darstellungstalent und eine gediegene, namentlich auch, was die von einem wohlklingenden, kräftigen Organe unterstützte Sprechweise betrifft, schauspielerische Bildung, das Alles hat Gunz inzwischen oft Gelegenheit gehabt zu bestätigen, und in den Dienst des Hoftheaters zu stellen, an dem er eines der vielbeschäftigsten Mitglieder ist.

Auch Willy Gunz ist Wiener, geboren am 22. December 1858. Nachdem er die Realschule in seiner Vaterstadt absolvirt hatte, war er zunächst für den Beruf des Kaufmanns bestimmt, und er machte zu diesem Zwecke auch die Handelsschule durch, ohne freilich von der, dem künstlerischen Ideale so weit abliegenden Wissenschaft recht befriedigt zu

sein. So wartete er nur auf einen günstigen Augenblick, seiner inneren Neigung folgen und sich der Bühne widmen zu können. Die Gelegenheit fand sich am 1. September 1875, an welchem Tage Gunz seine Theaterlaufbahn begann, freilich nur in der denkbar bescheidensten Stellung, denn das K. K. Oberst-Hofmeisteramt hatte ihn mit einer Gage von — sage und schreibe — zwanzig Gulden monatlich als „K. K. wirklichen Aushilfsstatist“ an's Hofburgtheater engagirt. Die bescheidene Stellung genirte den für die Kunst Thalia's begeisterten jungen Mann nicht, im Gegentheil, er arbeitete nun erst recht, um dereinst um so befriedigter auf den Anfang seiner künstlerischen Thätigkeit zurückblicken zu können. Sein Eifer, in Verbindung mit seinen natürlichen Fähigkeiten, ermöglichte es ihm denn auch, daß er außerhalb seines Statistenamtes im Fürstlich Sulkowsky-schen Theater Donnerstags und Sonntags Nachmittags in ersten Liebhaberrollen auftreten konnte, die ihm die gerechte Anerkennung der Besucher jenes Theaters einbrachten. Mit Rollen wie Romeo, Carlos, Carl Moor ꝛc. eignete Gunz sich nicht nur Bühnenroutine an, sondern er lenkte auch die Aufmerksamkeit der Burgtheaterleitung auf sich, so daß man ihm bald auch dort kleinere Sprechrollen übertrug, die zu dem moralischen Erfolg für den jungen Künstler auch den materiellen Erfolg hatten, daß ihm für jedes Auftreten fünfzig Kreuzer Spielhonorar ausgesetzt wurden. Scherzhaft erwähnte er selbst gelegentlich, daß er

sogar den Leander und den Marcus in Wilbrandt's „Arria und Messalina“ dargestellt habe — wenn sie todt hereingetragen wurden.

Etwa ein Jahr war so vergangen, als H. Bohrmann, der ehemalige Secretär Laube's am Stadttheater, der jetzt das Theater zu Preßburg leitet, den jungen Künstler in der Rolle des Pfarrers von Kirchfeld sah. Nunmehr kam Gunz mit einem Schlage aus den kleinen Verhältnissen heraus, denn Bohrmann engagirte ihn sofort für das Fach der ersten jugendlichen Helden und Liebhaber. Er spielte als Antrittsrolle den Mortimer und trug einen vollen Erfolg davon. Man merkt es, heißt es in einem Berichte, daß der „K. K. wirkliche Aushilfsstatist“ die vortrefflichen Vorstellungen und die großen Meister des Hofburgtheaters mit Verständniß und Nutzen studirt hatte.

So war es denn kein Wunder, daß Gunz Carrière machte und nach einem halben Jahre an das Hoftheater nach Karlsruhe engagirt wurde, das er nach etwa einjährigem Aufenthalte jedoch verließ, weil er nicht genügende Beschäftigung daselbst fand. Wesentlich umfangreicher gestaltete sich darauf seine Thätigkeit an den unter Direction Reimann stehenden Theatern in Würzburg und Kissingen, wo ihm auch die jugendlich-komischen Rollen in der Posse zufielen.

Die Spielgewandtheit, die sich Willy Gunz bei Reimann in hohem Grade anzueignen Gelegenheit hatte, kam ihm bei seinem nächsten Engagement

am Prager Deutschen Landestheater sehr zu statten, an dem er fünf und ein halbes Jahr thätig war. Dann trat er zu den damals in ihrer Glanzzeit stehenden Meiningern über, mit denen Gunz Berlin, Breslau, Dresden, Leipzig, Nürnberg 2c. besuchte und in jugendlichen Heldenrollen die günstigste Aufnahme fand. Den neueinstudirten Max in der Wallenstein-Trilogie spielte er allein in Berlin dreißigmal hintereinander.

Nach einjähriger Zugehörigkeit zum Ensemble der Meininger erhielt Gunz ein vortheilhaftes Angebot an das Münchner Hoftheater, in Folge dessen auf seinen Wunsch der langjährige Contract, wie ihn die Meininger überhaupt zu schließen liebten, gelöst wurde. Für die künstlerische Wirksamkeit Gunz' ist der dreijährige Aufenthalt in München insofern von besonderer Bedeutung, als er das bisher gespielte jugendliche Heldenfach mit den jugendlichen Bonvivants und Conversationsliebhabern vertauschte. Für dieses Fach wurde Gunz auch nach Dresden engagirt, aber nach und nach vollzog sich hier abermals eine Wandlung, indem er mehr und mehr nach dem komischen hingedrängt wurde, eine Aenderung, von der sich nicht gerade sagen läßt, daß sie dem Theater oder dem Künstler von Nachtheil sei. Eine gewisse Frische und Natürlichkeit, lebhaftes Temperament und eine humoristische Ader verleihen der Komik des Herrn Gunz eine wohlthuend berührende naive Urwüchsigkeit. In Salonrollen kommen

ihm diese Eigenschaften nicht weniger gut zu statten, weil sie seine Figuren eine gesunde Liebenswürdigkeit und warme Lebendigkeit einflößen.

Ein erwähnenswerther Vorzug dieses Künstlers im Ensemble ist seine Zuverlässigkeit; und wie er im einzelnen als Schauspieler sich durch Pflichttreue auszeichnet, so auch im allgemeinen dadurch, daß er seine künstlerische Thätigkeit fast ausschließlich dem Dresdner Institute widmet. Nur selten hat er sich zu Gastspielen auswärts entschossen, wie beispielsweise im Frühjahr 1888 — noch vor seiner Dresdner Anstellung — in Wien, bei welcher Gelegenheit er übrigens auf besonderen Wunsch Friederike Goßmann's als deren Partner den Helmer in Ibsen's „Nora“ spielte.

Von Rollen, in denen Willy Gunz besondere Erfolge erntete, sind u. A. zu nennen: Georg Richter („Ultimo“ von Moser), Kerbriand („Feenhände“ von Scribe), Maitreja (Vasantasena), Maxime (Verarmter Edelmann), Leon („Wehe dem, der lügt“ von Grillparzer, ein Stück, das überhaupt erst durch Gunz auf Bühnen außerhalb Wien's eingeführt wurde), Naukleros („Des Meeres und der Liebe Wellen“ von Grillparzer), Alexander Jordan (Das letzte Wort), Gempe („Großstadtluft“ von Blumenthal).



Friedrich Holthaus.

Als durch die Pensionirung des um das Dresdner Theater so hochverdienten Jaffé um anderweitige Besetzung des Postens eines Charakterdarstellers Umschau gehalten werden mußte, richtete sich der Blick der Hoftheaterleitung sofort nach Hannover, woselbst seit 1871 Friedrich Holthaus, einer der angesehensten Charakterspieler der Jetztzeit, am Hoftheater wirkte. Schon im Jahre 1875 hatte Dresden einmal sein Augenmerk auf Holthaus gerichtet, aber es war damals dem Künstler nach seinem ebenfalls sehr erfolgreichen Gastspiel in Dresden nicht möglich, seinen Hannover'schen Contract zu Gunsten Dresdens zu lösen. Jetzt endlich, zwanzig Jahre später, gelang es, Holthaus nach Dresden zu ziehen, und mit Freuden haben Kritik und Publikum den Künstler hier begrüßt als einen würdigen Nachfolger seines hier in so hohem Ansehen stehenden Vorgängers.

Es läßt sich schon aus seiner langjährigen Anstellung in Hannover schließen, daß Holthaus keine sehr bewegte Bühnenlaufbahn hinter sich haben kann. Er begann seine schauspielerische Thätigkeit in dem Städtchen Celle, nachdem er vorher bei dem Charakter-

spieler Ulrich in Bremen dramatischen Unterricht genommen hatte, und zwar während seiner Anstellung als Schullehrer.

Das schauspielerische Talent hatte sich in Holthaus schon frühzeitig bemerkbar gemacht, denn schon auf dem Gymnasium in Osnabrück, in welcher Stadt er 1851 geboren wurde, zeigten sich die Anfänge seines späteren Berufes, denn oft genug, erzählt Holthaus, war er von seinen Lehrern ausersehen, die langweilige Stunde durch deklamatorische Vorträge etwas angenehmer zu gestalten. Sein Wunsch, nach Absolvirung des Gymnasiums sich dem akademischen Studium zu widmen, konnte aus pecuniären Rücksichten nicht erfüllt werden. So ergriff er den Beruf des Lehrers, zu dessen Vorbildung er das Seminar in Bremen besuchte, das übrigens in Anerkennung seiner guten Leistungen durch Gewährung eines Stipendiums für seinen Unterhalt sorgte.

In Bremen sah der ideal veranlagte junge Mann zum ersten Male ein großes Theater, und es konnte natürlich nicht ohne tiefe Wirkung auf ihn bleiben. Der Drang, selbst Schauspieler zu werden, wurde immer mächtiger, so daß Holthaus schließlich zum nicht geringen Erstaunen der Vorgesetzten seine erste Anstellung als Lehrer aufgab, um bald darauf in Celle die weltbedeutenden Bretter zu betreten.

Nicht zu seinem Schaden war Holthaus kurze Zeit dem Wanderthum preisgegeben, bis er nach Augsburg kam, wo er den Grundstein zu seinem

Glücke fand. In Augsburg nämlich lernte gelegentlich eines Gastspiels Possart den jungen Künstler kennen, nahm sich seiner in freundschaftlichster Weise an und erwärmte sich derartig für seine künstlerische Anlagen, daß er ihn in den letzten Tagen des März 1871 durch folgenden Brief an Bronsart nach Hannover empfahl:

„Ich beehre mich Ihnen ergebenst anzuzeigen, daß Herr Holthaus in Augsburg einer Empfehlung in vielfacher Weise würdig ist. Gelegentlich meiner Gastrollen dort lernte ich ihn kennen, und ich halte sein Talent für ebenso ausgiebig, wie seine Mittel es sind. Das Organ ist tief und sehr kräftig. Die Figur schlank und groß, der Kopf mager, aber ausdrucksvoll, seine Sprache technisch ausgebildet, und in den Rollen, welche ich von ihm sah, zeigte sich ernstes Studium und ein Talent, dem eben nur die Umgebung eines Hoftheaters fehlt, und Ruhe zum Arbeiten, um ganz evident ans Licht zu treten. Seine Fehler sind hervorgegangen aus jahrelangem Verbleiben an Bühnen untergeordneter Gattung und bestehen in der Sucht nach Effect und einigem Zuvielthun. Seine Anlagen aber befähigen ihn namentlich im Fache der Heldenväter zu großen Aufgaben, und ich bin überzeugt, er wird sich Ihre Zufriedenheit und den Beifall des Publikums erwerben. Euer Hochwohlgeboren würden durch seine Aufnahme in Ihr gediegenes Ensemble der deutschen Bühne eine Kraft erhalten, die sonst, wenn sie noch länger dem

Wanderthum ausgesetzt bleiben müßte, unrettbar zu Grunde geht."

Auf solche Empfehlung hin wurde Holthaus zu einem Gastspiel eingeladen, daß er am 25. April 1871 als Narciß begann; es folgten noch der Alba in „Egmont" und Marinelli in „Emilia Galotti", worauf das Engagement abgeschlossen wurde. Holthaus trat an Stelle von Albrecht Marcks, der gleichzeitig mit Porth am 3. Juni 1871 Hannover verließ, um seinem früheren Intendanten, dem Grafen Platen, nach Dresden zu folgen. Das Repertoir des Neuengagirten war erst etwas bunt, aber bald übernahm er, seiner Befähigung entsprechend, sämmtliche erste Charakterpartien. Als Antrittsrolle spielte Holthaus am 9. September 1871 den Jürgen in „Hans Lange", als er aber am 6. Februar 1872 zum ersten Male Richard III. gespielt hatte, da war seine Carrière entschieden.

Am häufigsten ist Holthaus als Mephistopheles aufgetreten, eine Rolle, die er seit 1876 in Hannover nicht weniger als neunundsechszigmal spielte. Zu seinen schönsten Erinnerungen in Hannover zählt Holthaus die Faust-Aufführungen (I. und II. Theil), die dort in seltener Vollkommenheit gegeben wurden. Auch in Weimar, wohin Holthaus oft berufen wurde, spielte er den Mephisto mit stets wachsendem Erfolg.

Robert Kohlrausch sagt in einem im „Hannoverschen Courier" enthaltenen größeren Artikel: „Zur Geschichte des Königl. Theaters in den letzten fünf-

undzwanzig Jahren", daß Holthaus seinen Vorgänger Marcks an Vielseitigkeit und namentlich an Kraft noch übertraf. „Mit Jenem wäre eine Aufführung von Richard III. z. B. nicht möglich gewesen, mit Herrn Holthaus hatte sie mächtigen Erfolg und half den Grund legen zu seiner immer wachsenden Beliebtheit. Er ist vor Kurzem erst freiwillig von der Stätte langen, eifrigen und ruhmgekrönten Wirkens geschieden; daß es geschah und geschehen konnte, ist kein Ehrenzeugniß für die gegenwärtige Theaterleitung. Für die Jahre von 1871 bis heute ist Herr Holthaus von großer Bedeutung gewesen; seine starke Phantasie und seine große Gestaltungskraft haben im kraftvollen Verein eine große Reihe bedeutender Figuren auf der Bühne entstehen lassen."

Das „Hannover'sche Tageblatt" hat gelegentlich des Abschieds des Künstlers ausgerechnet, daß Holthaus in den vierundzwanzig Jahren seiner Anstellung in Hannover an 2322 Abenden in 343 Stücken und in 386 Rollen 2357 Mal aufgetreten ist. Dasselbe Blatt gedenkt bei dieser Gelegenheit besonders anerkennend auch seiner Regiethätigkeit. Von 1880 bis 1881 wirkte er als Opernregisseur; er inscenirte Rubinstein's „Maccabäer", Halevy's „Blitz" und Stanfort's „Verschleierten Propheten". Nach Jahresfrist wurde er an Gliemann's Stelle zum Regisseur des Schauspiels ernannt. Als vorzüglichste Neueinstudirungen, bezw. Erstaufführungen, werden genannt: „Tell", „Fiesco", „Jungfrau", Wilbrandt's

„Maler“, Pailleron's „Maus“ und Echegaray's „Galeotto“. Nachdem Hermann Müller am 25. März 1889 während der Vorstellung des „Götz“ als Selbitz zusammenbrach, ohne seine Rolle zu Ende spielen zu können und am 18. Mai starb, führte Holthaus bis zum Schluß der Saison zweieinhalb Monate lang die Gesammtregie der Schauspiele.

Seinen hervorragenden künstlerischen Leistungen in Hannover dankt Holthaus die intime Freundschaft keines geringeren als Ernst von Wildenbruch's. Das Hoftheater in Hannover hat den Vorzug, eine Reihe von Dramen Wildenbruch's zuerst gebracht zu haben, und Holthaus hat, wie wir vom Dichter selbst bestätigt finden, um die Aufführungen die größten Verdienste; er spielte in den „Karolingern“ (am 3. December 1881) den Grafen von Barcelona, im „Menonit“ (am 30. December) den Matthias, eine Rolle, in der Holthaus im Ganzen vierundzwanzigmal auftrat, und im „Harold“ (am 7. März 1882) den König Eduard. Wie sehr der Dichter den Künstler schätzt, das mag folgender Brief Wildenbruch's beweisen, den er nach dem König Eduard an Holthaus schrieb:

Berlin, den 27. März 1882.

Mein hochverehrter Freund!

Es drängt mich, Ihnen noch einmal eindringlicher als es mir gestern, von Freunden umringt, möglich war, zu sagen, welch' eine Fülle dankbaren Gefühls Sie in meiner Seele für sich gesammelt haben.

Nachdem Sie mir im „Menoniten“ und in den „Karolingern“ als Achtung gebietender Künstler entgegen getreten waren, haben Sie mich nunmehr durch Ihren König Eduard stolz auf mich selbst gemacht. Stolz in zwiefacher Beziehung: einmal, indem ich wirklich erst durch Ihre Darstellung erkannt habe, welch' eine Figur ich in diesem Könige geschaffen, und dann, weil ich mir sagen durfte, daß es mir gelungen war, durch eine von mir geschaffene Rolle eine bedeutende darstellende Kraft zu einer so vollständigen Entfaltung ihrer künstlerischen Individualität anzuregen.

Ich kann Ihnen den bestimmten Sinn, den ich mit diesen letzten Worten verbinde, nicht anders als durch ein Bild erklären.

Eine große dramatische Rolle erscheint mir wie eine Flamme, in welche der Schauspieler wie ein Stück Metall, aus dem ein kunstreiches Gefäß geformt werden soll, hinein gestellt wird. Ist das Metall unedel, so verkohlt und verbrennt es darin zum formlosen Haufen, ist es edel, so tilgt ihm die Flamme jede Schlacke, jeden Bestandtheil seiner menschlichen Individualität, der nicht unmittelbar zur Erreichung des künstlerischen Zweckes dient, hinweg, und er geht aus der Flamme als das herrliche, vom Künstler gewollte Gefäß hervor.

Wenn ich Ihnen sage, daß mir diese Empfindung gestern bei Beschauung Ihres Spieles gekommen ist, dann werden Sie die gewaltige Wirkung ermessen,

die Sie auf mich geübt haben. Ihre menschliche Individualität war gänzlich von der Rolle absorbirt, Sie spielten nicht, Sie waren.

Als ein edles Schicksals-Geschenk betrachte ich es, daß es mir vergönnt gewesen ist, den „Harold“, dieses mir so theuere Werk, bei seiner ersten Aufführung in den Händen einer so hingebenden und machtvollen Künstlerschaar zu sehen.

Entziehen Sie sich darum meinem Danke nicht; ich habe, außer an Sie, nur noch an Grunert geschrieben, denn seit dem gestrigen Abende sagt mir mein Herz, daß wir Dreie von nun an auf einander angewiesen sind.

Und in diesem Sinne biete ich Ihnen meine Hand, schlagen Sie ein, mein theurer Freund. Auch darin sehe ich das Zeichen einer neuen Zeit, daß Schauspieler und Dichter sich so innig menschlich zusammengefunden haben, wie es bei uns der Fall ist.

Mit Herz und Seele Ihr

Ernst von Wildenbruch.

Und weiter mag hier ein Gedicht Platz finden, das Ernst von Wildenbruch Holthaus gewidmet hat:

Du wackrer Mann, den mir die Poesie
Am steilen Lebenspfad entgegenführte,
Dess' Wort, so oft es Großem Stimme lieh,
Die Seele mir bis in die Tiefe rührte,
Du theurer Freund — wenn Gott mein Wort vernimmt,
Läßt er Dich nimmermehr von meiner Seite —
Er, der zu großem Kampfe mich bestimmt,
Er weiß ja auch; ich brauch' ein Schwert im Streite.

Ist solche Anerkennung einerseits für den Künstler im höchsten Grade schmeichelhaft, so ehrt sie andererseits auch den Dichter selbst.

Auch einige größere Gastspiele des Herrn Holthaus können hier nicht unerwähnt bleiben, so eines in Wien bei Laube, bei welcher Gelegenheit er Richard III. und den Advokaten Berent im „Fallissement“ spielte. In Berlin spielte Holthaus mit Barnay zusammen am Nationaltheater, und in Altenburg gastirte er auf persönliche Einladung des Herzogs, der ihn auch decorirte, ebenso wie dies 1881 in München beim großen Ensemble-Gastspiel der Fall war. Am Stadttheater in Hamburg hat Holthaus des öfteren gastirt, zuletzt gelegentlich einer großen Nathan-Aufführung zum Besten des Lessing-Denkmals.

In Dresden hat, wie bereits oben erwähnt, Herr Holthaus die verdiente Anerkennung gefunden; die Kritik begrüßte ihn mit Worten des höchsten Lobes. Als er am 23. Mai 1894 als Mephisto gastirte, schrieb W. Kirchbach, daß seinem Spiel überlegene Ruhe inne wohne, daß man einen Künstler gesehen habe, der seine Absichten klar beherrscht und mit gereiftem Verständniß sich in seine Aufgaben vertieft. Holthaus gliedere seine Rede mit großer, oft schier monumentaler, geistiger Eindringlichkeit, er vermöge wirklich einen Gedanken neuschöpferisch heraus zu sprechen. Denselben großen Erfolg erntete Holthaus am 24. Mai 1894, als Graf Pernwald in Fr. v. Schönthan's „Cornelius Voß“. Es war ein fest-

umschriebener Typus, den Herr Holthaus zeichnete, schreibt derselbe Kritiker, nicht schlechter, als auch Herr Klein solche Gestalten ausführte. Er bewies einen verblüffenden und scharf beobachtenden Schauspielergeist, der mit vortheilhafter Erscheinung, glänzenden Mitteln und einer unbedingt sicheren künstlerischen Technik vereinigt ist. Es kamen sogar verblüffende Sachen vor. Daß Holthaus mit Richard III., am 30. Mai, als seiner dritten und dem Shylock als vierten Gastrolle, am 8. Juni, nicht weniger Erfolg hatte, bedarf kaum erst noch des Nachweises.

Seit dem Frühjahr 1895 ist Holthaus nunmehr Mitglied des Verbandes des Dresdner Hoftheaters, und man kann ihm nur wünschen, daß außer der Befriedigung, die er mit seiner Kunst hervorruft, auch ihm die Befriedigung hier zu Theil werde, die ihm in seinem früheren Wirkungskreis eine so lange Reihe von Jahren treu geblieben war.



Theodor Lobe.

Theodor Lobe ist als Oberregisseur des Schauspiels am Dresdner Hoftheater der Nachfolger Emil Drach's. „Man würde vielleicht,“ so schrieb Wilhelm Wolters damals in der „Modernen Kunst“, „einen so raschen, abermaligen Leitungswechsel bedauern müssen, wenn nicht die große künstlerische Vergangenheit des Mannes, den man jetzt für den schwierigen Premierministerposten gewonnen und seine vielfach erprobte Begabung gerade für diesen Posten die Entscheidung der Intendanz als eine nach jeder Richtung hin besonders glückliche erscheinen lassen mußte. Ein Mann auf der Höhe des Lebens, reich an Verstand, Bildung, Erfahrung und Energie, durch und durch Künstlerblut, ein Mann von vornehmster und ehrlichster Gesinnung, erscheint Lobe wie zu dieser Stellung geschaffen.“

Aber Lobe ist nicht nur ein vorzüglicher Mensch und ein ebensolcher Regisseur, sondern er ist auch ein großer Schauspieler, einer der ersten lebenden Bühnenkünstler, dessen Name in die Geschichte des deutschen Theaters mit unauslöschlichen Lettern eingeschrieben ist. Ueberall, wo er gewirkt hat, hinter-

12*

ließ er Spuren seines Daseins, die in Breslau durch das „Lobetheater“ noch am deutlichsten äußerlich in die Erscheinung treten.

Am 8. März 1833 ist Lobe als echtes Theaterkind in Ratibor in Schlesien geboren. Er besuchte das Gymnasium in Liegnitz und trat dann, um sich dem Kaufmannsstande zu widmen, in ein Handlungshaus ein, aber die ihm angeborene Lust am Theater bestimmte ihn schon, als noch ganz junger Mann, sich ebenfalls der Bühne zuzuwenden.

So finden wir ihn bereits mit siebzehn Jahren am Theater in Liegnitz, dem damals seine Mutter, übrigens eine Schwester Dessoir's, vorstand. Bevor der junge Künstler von Liegnitz an das Kroll'sche Theater nach Berlin kam, hatte er vorerst einige Zeit kleinen reisenden Gesellschaften angehört, bei denen er, wie vor und nach ihm so viele Andere, mancherlei gelernt hat, was ihm sonst vielleicht verschlossen geblieben wäre. Diesen Vorzug haben die sonst so viel geschmähten „Schmieren“, daß sie dem wahren Bühnentalent, das am Anfang seiner Entwickelung steht, die denkbar beste Förderung zu Theil werden lassen.

Nach seinem Berliner Engagement finden wir Lobe in Leipzig, von wo aus er im Jahre 1858 an das Deutsche Hoftheater in St. Petersburg übersiedelte. Hier fand sein Talent den richtigen Boden zu fruchtbarer künstlerischer Entwickelung. Theodor Lobe wurde der erklärte Liebling Kaiser Alexanders II.,

und oft mußte er seine Kunst auch privatim in den Dienst des Kaisers stellen. Hat das einerseits auch zu mannigfachen Anstrengungen für den Künstler führen müssen, so spornte doch auch andererseits die Kaiserliche Anerkennung zu immer neuem Schaffen an, das der künstlerischen Gesammtindividualität Lobe's nur zu Gute kam. Lobe mußte namentlich öfters in Zarskoe Zelo in dem kleinen Privattheater des Kaisers, das jedes Mal in einem Saale aufgeschlagen wurde, spielen. Es möge bei dieser Gelegenheit einer kleinen Episode Erwähnung gethan sein, die sich dort zutrug. Die Kaiserin Mutter wünschte eines Abends bei einer solchen Vorstellung von Lobe die musikalische Soloscene: „Die Leiden eines Choristen" zu hören, die gerade an jenem Abend nicht auf dem Programm stand. Es wurde sofort nach Petersburg geschickt, und die betreffenden Beamten, welche die Musikalien und die Garderobe in Verwahrung haben, geweckt, damit Morgens gegen 2 Uhr Lobe zum Gaudium der Kaiserlichen Familie den Choristen vorsingen konnte. Er erhielt übrigens damals als Auszeichnung einen kostbaren Brillantring.

Diesen selben Choristen sollte übrigens Lobe einmal auf besonderen Wunsch einer Benefiziantin, der berühmten Tänzerin Miß Lydia Thompson, die in der italienischen Oper die „Stumme" zu ihrem Benefiz gewählt hatte, während des zweiten Actes als Einlage singen. Lobe hatte aber am selben Abend im Alexandratheater zu thun und konnte erst

erscheinen, als der vierte Act zu Ende ging, der mit dem Chor schließt: „Gefährten, auf zur Rache!“ Mit demselben Gesang hat aber jener Chorist in der Soloscene aufzutreten, und dieses durch die Verzögerung unfreiwillig hervorgerufene Zusammentreffen brachte an jenem Abend Lobe einen beispiellosen Erfolg ein.

In St. Petersburg war es auch, wo Lobe, und zwar durch Zufall, vom komischen zum Charakterfach überging, auf dem er erneut Lorbeeren erntete. Das kam so. Gleichzeitig mit Lobe war der jetzige Dresdner Hofschauspieler Carl Porth ebenfalls am Kaiserlichen Theater engagirt. Damals herrschte dort noch die Sitte, daß die ersten Schauspieler Benefize hatten, und Porth hatte sich gelegentlich eines solchen „Faust“ gewählt. Es entspann sich nun um die Rolle des Mephistopheles ein Streit, der schließlich vom Oberregisseur dem Intendanten vorgetragen wurde mit dem Bemerken, daß die Rolle vom Charakterspieler Friedrich Haase zu spielen sei. Zur selben Zeit war aber im Opernhause ein Ballet-„Faust“ sehr en vogue, in dem ein Groteskträger und Komiker des Ballets die Rolle des Mephisto tanzte. Der Intendant, der weder die deutsche Sprache, noch die deutschen Klassiker kannte, fragte nun den Oberregisseur, ob die streitige Rolle dieselbe sei, welche der Balletkomiker inne habe, und die den Teufel darstelle? Und auf die bejahende Antwort decretirte einfach der Intendant: „Dann muß auch Lobe den Teufel

spielen!" Das geschah denn auch, und zwar mit solchem Erfolge, daß noch Rollen ähnlicher Gattung, wie Marinelli, Jago, Perrin 2c. Lobe übertragen wurden, und dieser, ohne daß er es eigentlich selbst gewollt hatte, plötzlich vom Komiker zum Charakterspieler übergetreten war.

Als Charakterkomiker ging er jedoch noch nach Breslau, wo er 1867 im März auf den Brettern des Interimstheaters, das an Stelle des abgebrannten Stadttheaters errichtet war, erschien. Das scheinbar flüchtige Gastspiel sollte zu ungeahnter Bedeutung für den Künstler, wie für die Entwickelung des Breslauer Theaterwesens werden. Das Gastspiel hatte dem Künstler bald dermaßen die Gunst des Publikums gewonnen, daß, als um dieselbe Zeit die Verpachtung des neuerbauten Theaters ausgeschrieben wurde, unter allen Bewerbern Theodor Lobe den Vorzug erhielt, und diese Wahl allgemeine Zustimmung fand. Die Eröffnung des neuen Theaters fand am 1. October 1867 mit „Faust" statt.

„Es war," wie wir den „Theater-Erinnerungen" von Max Kurnik (Berlin 1882, Otto Janke) entnehmen, „ein schwerer Kampf ums Dasein, den die Direction Theodor Lobe zu führen hatte, um so schwerer, als die Ehrenhaftigkeit und künstlerische Gewissenhaftigkeit des Mannes ihn von jedem Humbug, von jedem Unternehmen fern hielten, das die Würde des Kunstinstitutes zu schädigen geeignet war. Und daß Theodor Lobe dieser Würde während der

ganzen Dauer seiner Theaterleitung nichts vergeben und das künstlerische Ansehen des Instituts treu und ehrlich gewahrt hat, das wird ihm in der Geschichte des Breslauer Stadttheaters unvergessen bleiben."

Trotz, oder vielmehr gerade wegen der schwierigen Verhältnisse am Stadttheater gründete Lobe im Jahre 1869 in Breslau ein zweites Theater. In der Bevölkerung war schon lange der Wunsch nach einem zweiten Theater laut geworden, und da Lobe voraussah, daß die Tage der „privilegirten" Theater gezählt waren, so hatte er bei Zeiten selbst um die Concession zu einem neuen derartigen Unternehmen nachgesucht, schon um das Stadttheater gegen die zweifellos nicht ausbleibende Concurrenz eines zweiten Theaters zu schützen. Mit dem Erscheinen der neuen Gewerbeordnung im Sommer 1869, welche die Theaterfreiheit brachte, stand das neue Theater in der Ohlauer Vorstadt fertig da. Man taufte es auf den Namen seines Begründers „Lobetheater", und es wurde am 1. August 1869 mit Lessing's „Minna von Barnhelm" eröffnet; es war als Filiale des Stadttheaters der heiteren Muse gewidmet.

Als Director zweier Theater mußte Lobe, wie Kurnik weiter berichtet, eifrigst auf eine angemessene Erweiterung seines Personales bedacht sein, was er auch mit redlichem Bemühen that. Die fruchtbarste That aber, die er in dieser Beziehung verrichtete, war, daß er selbst wieder als activer Schauspieler

die Bretter betrat, und zwar zur allgemeinsten Ueberraschung im sogenannten großen Charakterfache. Man kannte Lobe aus der Zeit seines Gastspiels als Meister im komischen Genre, jetzt kündigte er sich als Darsteller im großen Stile an, und er debutirte am Stadttheater mit keiner geringeren Rolle als mit dem Mephisto. Der Erfolg übertraf die gespanntesten Erwartungen. „Es war eine Leistung, die in ihrer Eigenartigkeit davon überzeugen mußte, daß man es hier mit einem Künstler von Originalität und selbstständiger Schöpferkraft zu thun hat. Lobe's Mephisto war ein Charaktergebilde, das in seiner neuen und originellen Gestaltung die Vorgänger zu überragen schien. Er war der echte teuflische Schalk, ‚der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen‘. Mit dem raschen Fluß der Rede verband er einen Grundzug der Blasirtheit im Ausdruck, der etwas Dämonisches an sich hatte. Gewandt, frisch und schlagfertig erschien er ganz als der Geselle, um losgebunden und frei Fausten erfahren zu lassen, was das Leben sei, während er andererseits durch die infernalischen Accente der Ironie und des Sarcasmus ein gewisses unheimliches Grauen erregte. Die Farbenmischung war überaus fein und maßvoll behandelt, daß sich Schalk und Teufel in dem Bilde stets die Waage hielten und daß der Darsteller, so verlockend es immer war, den Schalk niemals so überwiegen ließ, daß der Teufel darüber in Vergessenheit kam. Genug, es war eine Musterleistung

ersten Ranges, und das Breslauer Theater konnte sich von diesem Tage ab rühmen, im Besitze eines der vorzüglichsten Charakterdarsteller zu sein."

Bis zum Jahre 1870 führte Lobe die Direction beider Theater. Als in Folge der Kriegserklärung am 20. Juli das Stadttheater geschlossen wurde, legte Lobe, von seinem Rechte für den Fall des Kriegszustandes Gebrauch machend, die Direction des Stadttheaters nieder, um sich in Zukunft nur dem Lobetheater zu widmen. Trotzdem er nun „ein wahrhaft bewundernswürdiges Talent in der Aufstellung von Programmen entwickelte," und obgleich es ihm an Zuspruch, zumal er selbst die Hauptrollen spielte, nicht fehlte, gab er das Theater doch schon im October 1871 als sein Eigenthum auf; er führte nur noch die artistische Direction, während das Theater an eine Gesellschaft übergegangen war, und im Mai 1872 „wurde das Lobetheater von einem harten Verlust betroffen: Theodor Lobe nahm seinen Abschied." Er ging nach Wien, wo ihn Laube an seinem neubegründeten Stadttheater einen Posten als Directionsregisseur und erster Charakterspieler angeboten hatte.

Lobe erntete in Wien nicht geringere künstlerische Ehren. „Laube," so heißt es in einem Bericht aus dem Jahre 1873, „wählt die besten Kräfte mit sicherem Auge, er weiß sie an sich zu locken, und wenn sie nicht genügen, ersetzt er sie durch Andere. Die Perle seiner Truppe ist Lobe, der Charakter-

spieler par excellence. Jede seiner Leistungen ist ein Cabinetstück, sowohl den Umrissen, wie auch dem Detail nach. Er ist einer der Epigonen der guten, alten Menschendarstellerschule à la Iffland, die nach Döring, Dessoir und Laroche bereits auszusterben droht. Aber Lobe rettet die gute Tradition noch auf Jahrzehnte hinaus."

Aber nicht nur den gefeierten Darsteller rühmte man an ihm, sondern ganz besonders auch seine Regiekunst. Für beide Fächer wurden ihm Stellungen am Burgtheater angeboten, und er hatte mit Dingelstedt auch einen Eventualcontract daraufhin abgeschlossen. Laube aber gab sein hervorragendstes Mitglied nicht frei. Im Jahre 1874 trat Lobe sodann an Laube's Stelle die Direction des Wiener Stadttheaters an, nach dessen Ende er einem ungewöhnlichen, glänzenden Anerbieten nach Frankfurt a. M. folgte, wo man ihm für die Wintermonate eine Gage zahlte, welche bis dahin dort noch kein Tenor und keine Primadonna erhielt. Auch von der Kritik war Lobe der Gefeiertste. Der Erstaufführung des „Pater Modestus" von Richard Voß am 22. October 1882 hat, wie Bing's „Wochen-Rundschau" berichtet, er allein zu einem Erfolge verholfen. Lobe's außerordentlichem Spiel gelang es, über die Schwächen zu täuschen, und rauschende Ovationen wurden dem Künstler gebracht.

Trotz aller dieser Erfolge gab Lobe nach fünfjähriger Thätigkeit sein Frankfurter Engagement auf,

um nur noch zu gastiren. Nichts destoweniger nahm er aber 1887 wieder eine feste Anstellung an, und zwar ging er als Oberregisseur an das Thalia-Theater nach Hamburg. Am 9. September 1887 zeigte er sich den Hamburgern aber auch als darstellender Künstler, und zwar in der Rolle des Rabbiners David Sichel in Erkmann-Chatrians elsässischem Dramen-Idyll „Freund Fritz". Das „Hamburger Fremdenblatt" schrieb damals: „Seit Decennien genießt Lobe den Ruf eines der hervorragendsten deutschen Künstler der Gegenwart. Er hat selbst in Wien, wo die Majorität der Kritik mehr der Bitterextract als das Ferment der öffentlichen Meinung ist, eine dominirende, unerschütterliche Position eingenommen, er war in Frankfurt a. M., der Lieferstätte unserer Bühnen-Celebritäten, einer der vornehmsten und geschätztesten Darsteller, und er hat sich auch hier gestern schon beim ersten Anlauf die Gunst des Publikums im Sturm erobert — im Sturm, ohne aber stürmisch und mit Effecten auf dieselbe „loszuarbeiten", wie wir dies schon so oft bei den ersten Gastspielen „bekannter Größen" erlebt. Um so schwerer wiegt aber Lobe's Erfolg, weil derselbe mit rein künstlerischen und ästhetischen Mitteln, in wahrhaft vornehmer Art errungen, rectius „spielend gewonnen" wurde. Der Rabbi Sichel des Herrn Lobe war eine jener Leistungen, deren klassisches Gepräge sofort nicht nur dem „Kenner", sondern auch der unmittelbar empfindenden und em-

pfangenden Menge offenbar wird, ein Gepräge, vor dem auch die kühler erwägende Kritik sich unbedingt neigen, uneingeschränkt anerkennen darf. Der milde, überall Frieden und Freude, vor Allem aber Ehen stiftende Rabbi war in der Maske und Pose ein Kunstgemälde ersten Ranges, ein ehrwürdiges, dabei einfaches Patriarchenbild, würdig, von einem Knaus oder Vautier fixirt zu werden, während er in der geistigen Gestaltung des Wortes, in der feinen Detailausarbeitung der innerlichen Züge eine Bühnenleistung frappantester und natürlichster Art darstellte. Jeder Zug entsprach der Wirklichkeit."

Doch auch in Hamburg hat es Lobe nicht gefallen, seine künstlerische Laufbahn zu beschließen, denn nachdem er sich abermals auf seine Besitzung in Niederlößnitz bei Dresden zurückgezogen hatte, um nur gelegentlich als Gast hier oder dort aufzutreten, mußte er schließlich nach Drach's Abgang dem von Dresden aus an ihm ergangenen Rufe als Oberregisseur folgen. Hier wirkt er nunmehr seit fast zwei Jahren mit jugendlich zu nennender Kraft und völlig seiner Arbeit hingegeben. Hat Dresden während dieser Zeit auch nur einige wenige Male Gelegenheit gehabt, ihn als Darsteller zu schätzen, so um so mehr in seiner Regiethätigkeit, denn seine kräftige Hand hat sich in zahlreichen Fällen zum Wohle des Hoftheaters und zur Zufriedenheit des kunstsinnigen Publikums bemerkbar gemacht.

Adolf Müller.

Eines der talentvollsten und vielseitig verwendbaren Mitglieder des Königl. Hoftheaters ist Adolf Müller. Er ist einer jener echten, aber leider immer seltener werdenden Künstler, deren Fähigkeit sich nicht nur in einem beschränkten Rollenkreis bewegt, sondern er gehört zu jenen Kraftnaturen, die die Goethe'sche Forderung erfüllen, die zwar zunächst an die Poeten, aber im weiteren Sinne doch an den Künstler überhaupt gerichtet wird: Gebt Ihr Euch einmal für Poeten, so commandirt die Poesie! Mit der Anstellung des Herrn Müller in Verbindung mit der des Herrn Holthaus hat die Hofbühne einen Gewinn erzielt, der den Verlust des Herrn Jaffé wesentlich leichter verschmerzen läßt, als sich anfangs erwarten ließ. Herr Müller ist nicht nur ein tüchtiger Charakterspieler, sondern er hat auch ein ausgesprochenes Talent für eine gewisse Art Bonvivants und humoristische Väter, wie er überhaupt keine Rolle verdirbt, in welches Fach sie auch schlagen möge. In Dresden selbst kennt man ihn in den verschiedensten Rollen, und in allen hat er nicht nur genügt, sondern in Ehren bestanden.

Am 9. August 1862 zu Hamburg geboren, entstammt Müller einer Aerztefamilie; nicht nur sein Vater, sondern auch zwei seiner Brüder sind in Hamburg Aerzte. Die Neigung zur Bühne trat schon in frühester Jugend bei ihm hervor, und schon während er noch die Schule besuchte, nahm er dramatischen Unterricht, um dann mit kühnem Satze direct von den Bänken der Realschule auf die Bühne zu springen.

Adolf Müller erhielt seine schauspielerische Ausbildung bei L. A. Görner in Hamburg, und er trat unter Direction Pollini's am Stadttheater in Altona zum ersten Male auf, am 19. Januar 1880; er spielte den Franz Moor in den „Räubern". Der günstige Eindruck, den der Künstler trotz seiner außerordentlichen Jugend machte, die den damaligen Kritiker des „Hamburger Fremdenblattes", Dr. Arnold Weiße, ihm sogar den Schmerz anthun ließ, von einem talentvollen „Knaben" zu reden, brachte ihm eine Anstellung an dasselbe Theater. Er hatte dieselbe in der Saison 1880/81 inne. Die nächsten Jahre führten Müller weiter in die Welt hinaus, damit er an mehreren Bühnen, wie Flensburg, Detmold (Fürstliches Theater), Basel, Wildbad seine Kraft erprobe, sein Talent weiter ausgestalte und die für jeden Künstler so nöthige Bühnenroutine sich aneigne. Darauf finden wir Adolf Müller zwei Jahre — von 1886 bis 1888 — in Halle a. S., woselbst Director Staegemann von Leipzig auf ihn aufmerksam wurde und ihn für drei Jahre, und

zwar von 1888 bis 1891 an das Stadttheater nach Leipzig verpflichtete. Von Leipzig entführte ihn Director Maurice vom Hamburger Thaliatheater, der ihn auch bis 1894 festzuhalten wußte. Seit dem 1. September letztgenannten Jahres gehört Herr Müller als geschätztes Mitglied dem Verbande des Dresdner Hoftheaters an, nachdem er im April ein erfolgreiches Gastspiel als Marinelli, Egge (Probepfeil), Stephy Girard und Rocheferier (Eine Partie Piquet) absolvirt hatte.

Schon nach seinem ersten Auftreten als Gast am 9. April 1894 als Marinelli begrüßte die Kritik Herrn Müller als einen für die Dresdner Hofbühne zu erwartenden Gewinn, während er am 13. April als Baron Egge im „Probepfeil" von Blumenthal einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Leonh. Lier schreibt über dieses Gastspiel im „Dresdner Anzeiger": „Der Verlust, den wir durch die Uebersiedelung des Herrn Adolf Klein nach Berlin erlitten haben, ist noch nicht verschmerzt. Seit gestern, seit dem Auftreten des Herrn Adolf Müller in der Rolle des Baron Egge besteht Aussicht, daß wir uns einigermaßen werden trösten können. Der Lustspiel-Intriguant, der lang vermißte, ist gefunden. Darüber kann nach der gestrigen Talentprobe des Hamburger Gastes kaum noch ein Zweifel bestehen. Wo bereits so viel ist, kann man noch mehr von der Zukunft erwarten. Der Gast verstand es, vom ersten Auftreten an, jenes sichere, gemächliche Be-





Hugo Waldeck. Alice Politz. Theodor Lobe. Clara Salbach. Richard Franz.
Adolf Müller. Leopold Deutsch. Hedwig Gasny. Karl Wiene. Willy Gunz.
Adolf Winds. Friedr. Holthaus. Hans Zillich. Albert Paul. Fritz Schmidt.
Eduard Willi. Paul Wiecke. Matthias Claudius. Hugo Schubert.

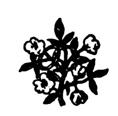
Lichtdruck von Stengel & Markert, Dresden.

hagen im Zuschauerraume zu verbreiten, das eine Grundbedingung künstlerischen Genießens ist. Er bestach durch leichte, gefällige Art, sich zu geben, durch die freie und natürliche Gelöstheit seines Spiels, durch die wie selbstverständlich wirkende Gabe der Plauderei, durch die vornehme Haltung und das lebhafte, charakteristische und wahre Mienenspiel. Die Pointen des Dialogs wurden leicht andeutend herausgehoben, durch mehr weiche als scharfe Accente, die Steigerung des mimischen Vortrags wie des sprachlichen verrieth ein sicheres Gefühl für das Wirksame und Natürliche, und das Ganze verrieth Geschmack und jene künstlerische Distinction, die eine Hofbühne unbedingt von einem Lustspieldarsteller verlangen muß. Eine Freude war es, zu beobachten, wie fein und gewandt, wie zielsicher der Gast auf das Gegenspiel seiner Partner, vor Allem in den Scenen mit Fräulein Ulrich, einzugehen wußte; man hatte kaum den Eindruck, als fände sich der Gast zum ersten Male in dieses Zusammenspiel gestellt. Eine solche im Ensemble wirksame Kraft aber brauchen wir."

Dieses überaus günstige Urtheil für den Künstler hat sich nicht nur beim dritten Gastspiel am 13. April, nachdem er den Stephy Girard in dem gleichnamigen einactigen Charakterbild von Rudolf Genée, und den Chevalier von Rocheferier in der „Partie Piquet" gespielt hatte, wiederholt, sondern Herr Müller hat während seines nunmehr bereits ein Jahr dauernden Engagements alle auf ihn ge-

setzten Hoffnungen in reichstem Maße erfüllt; seine Collegen wie das Publikum schätzen ihn in gleicher Weise als einen liebenswürdigen Menschen, geistvollen und strebsamen Schauspieler, dem noch eine glanzvolle Zukunft vorbehalten sein dürfte.

Als erste Antrittsrolle spielte Herr Müller am 16. September 1894 den Major von Neuhofen in Paul Lindau's an diesem Tage zum ersten Male gegebenen einactigen Lustspiel „Ungerathene Kinder", ferner am 20. September bei der Erstaufführung des Schauspiels von Rud. Presber, „Der Schatten", den Medizinalrath Rathow.



Albert Paul.

A. Paul, welcher seit dem 1. August 1888 der Dresdner Hofbühne angehört, gastirte Ostern 1887 in den Rollen des Lieutenant Erich von Felsen (Goldfische), Fürst Alfred (Der Geheime Agent), Krasinsky (Probepfeil). Das Gastspiel, welches auf drei Abende vereinbart war, wurde des lebhaften Erfolges wegen, den „Goldfische“ jetzt erzielten, nachdem das Stück bei früherer Aufführung wenig Anklang gefunden hatte, auf fünf Abende verlängert und führte zum Engagement des Künstlers, welcher nun seit acht Jahren an unserer Hofbühne erfolgreich wirkt. Der von ihm vertretene Rollenkreis ist sehr groß, er umschließt das Gebiet vom Conrad Bolz bis zum Veilchenfresser, vom Petruchio (Widerspenstige), Bolingbroke (Glas Wasser), Benedikt (Viel Lärm um Nichts) bis Grignon (Frauenkampf) und Hartwig (Stiftungsfest), vom Rochester (Waise), Derblay (Hüttenbesitzer), Graf Waldemar bis zu allen Figuren der neueren Lustspiele, Gecken, verlebte, wie liebenswürdig lustige; elegante Offiziere sind Paul's ganz besondere Specialität.

13*

1858, als Sohn des nachmaligen Redacteurs der „Gartenlaube“ und der „Deutschen Blätter“, Dr. Albert Fränkel, in Berlin geboren, und für ein Studium erzogen, wählte der junge Mann aber den Schauspielerberuf und betrat, als Volontair bei Friedrich Haase in Leipzig, am 14. Januar 1874 als Bellièvre (Maria Stuart) zuerst die Bühne des dortigen neuen Stadttheaters. Hier in kleinen Rollen unter der Regie von Grans, von Strantz und Hancke „gehen und stehen“ lernend, siedelte er 1875 nach dem damals aufblühenden Meiningen über. Da aber auch dort natürlich von Versuchen in großen Aufgaben für den Anfänger keine Rede war, wandte er sich kleineren Bühnen zu. Von Bayreuth (Director Wittmann), bereiste er dann mit einer „auf Theilung“ spielenden Gesellschaft kleine und kleinste Orte Bayerns, Passau, Amberg, Straubing ꝛc., und lernte Poesie und Prosa des sogenannten Schmierenlebens gründlich kennen. Der folgende Winter 1875 fand den jungen Schauspieler in Rostock-Stralsund bei Franz Deutschinger, einem vortrefflichen Director für junge Leute, dem Viele verdanken, was sie geworden sind. In dieser Schule hieß es Alles versuchen, Charakterspieler, Liebhaber, humoristischer Vater, Komiker sein, wie es gebraucht wurde, was für späteres Festsitzen in allen Sätteln sehr werthvoll war. Deutschinger spielte mit seiner „Truppe“ erst einige Monate in Rostock, im alten abgebrannten Theater, dann im Spätherbst in Stral-

sund, Weihnachten ging's wieder nach Rostock, für den Sommer wieder nach Stralsund; Gastspiele an kleineren Orten der Gegend, Greifswald, Güstrow, wurden verschiedentlich unternommen. Mit Deutschinger kam A. Paul 1876 nach Mainz, hauptsächlich im Charakterfach wirkend. Die Erkrankung des Heldendarstellers und schnelle Uebernahme des Carl Moor, ließen hoffnungsvolle Begabung für das Liebhaberfach hervortreten. So folgte er 1877 einem Antrag an das Berliner Nationaltheater, einer damals sehr angesehenen Volksbühne, welche unter bewährter Leitung des Directors Robert Buchholz stand und sich besonderer Gunst des späteren Kaisers Friedrich, damaligen Kronprinzen, erfreute, dem persönlich bekannt zu werden, der junge Künstler die Freude hatte. Ein ganz besonderer Protector und Freund dieses Theaters, war auch der geistreiche Dichter-Prinz, Georg von Preußen, dessen Stücke „Adonia", „Bianca Capello" 2c. unter dem Pseudonym G. Conrad aufgeführt, dem jungen Heldendarsteller vielfach dankbare und interessante Aufgaben boten und Veranlassung zu lebhaft anregendem Verkehr wurden mit dem liebenswürdig bescheidenen fürstlichen Autor. Als Debut am Nationaltheater spielte A. Paul den Essex, es folgten Posa, Uriel, Faust, Carl Moor, viele der dort sehr beliebten alten Ritterstücke, wie „Graf Hammerstein" und alle Rollen des Faches. Als Curiosa seien zwei Thatsachen über die Ansprüche hier beigefügt, welche die betreffende Bühne an die

Arbeitskraft ihrer Mitglieder stellte: Mit dem damals als Wallenstein neu in Berlin auftretenden Ludwig Barnay spielte A. Paul wochenlang in der „Wallenstein-Trilogie“ — welche an einem Tage gegeben wurde — von Nachmittags 4 Uhr bis Abends 11 Uhr, im „Lager“ den ersten wallonischen Kürassier, in „Piccolomini“ und „Tod“ den Max! Ferner ein dreimaliges Auftreten an einem Tage, einem ersten Pfingstfeiertage: Früh Morgens um 6 Uhr wurden — als ein beliebtes Pfingstvergnügen der Vorstadtberliner — kleine Stücke gegeben, diesmal „Eine Tasse Thee“ 2c., in welchen der Künstler thätig war. Nachmittags 4 Uhr spielte er den Schiller in den „Karlsschülern“ und Abends um 7 Uhr den Reinhardt in „Dorf und Stadt“.

Von Deutschinger wieder nach Mainz zurückberufen, vertrat Paul, während der Saison 1879, ausschließlich das Fach des ersten Helden, Tell, Fiesco, Benedikt (Viel Lärm um Nichts), Egmont, Orest, Mortimer, spielte aber auch schon Veilchenfresser und andere moderne Rollen, dort und auf Gastspielfahrten nach Coblenz, Worms, Homburg 2c. Während dieses Mainzer Winters wurde der damals überall Talente suchende Vortragsmeister Alexander Strakosch auf Paul aufmerksam, und er verpflichtete ihn zu einem Probespiel vor Heinrich Laube, welches im Frühling 1880 in Prag stattfand, wo Laube mit dem Wiener Stadttheater gastirte. Mit einem aussichtsvollen Vertrag für Wien, kam der junge

Mann zu den Eltern nach Leipzig. Die Sommerpause brachte noch ein Gastspiel beim Director Heineke am Fürstlichen Theater in Arnstadt, wo Paul während der Gymnasiastenzeit einen Theil seiner Jugend verlebt hatte und sich alten Freunden nun als Mime vorstellte. — Laube hatte inzwischen Wien aufgegeben, um nach Frankfurt a. M. zu gehen, seine Unterhandlungen dort aber führten zu keinem Resultat. Das Stadttheater in Wien war unterdeß anderer Leitung übergeben, Laube ohne Direction und obenerwähnter Vertrag also werthlos. Es war Mitte September geworden, alle Theater begannen bereits die Saison, und von dem Gebotenen blieb, in Beziehung auf Rang und Gage, nur Berlin, Residenztheater, zur Wahl. Diese Bühne sollte damals von Herrn von Schimmelfennig (dem Gatten der Mallinger) geleitet werden, welcher mit dem eigentlichen Director Emil Claar, der Intendant in Frankfurt a. M. geworden, einen diesbezüglichen Vertrag abgeschlossen hatte. Eröffnet wurde mit Duma's „Der natürliche Sohn“, übersetzt von Paul Lindau, und A. Paul führte sich auf dem neuen Felde und in Berlin mit der Darstellung der jugendlichen Hauptrolle des „Jaques“ September 1879 glücklich ein. Pekuniärer Schwierigkeiten halber trat Herr von Schimmelfennig bald zurück und Heinrich Keppler übernahm für Claar die Leitung. In dreijährigem Zusammenwirken mit diesem vortrefflichen Schauspieler, der zugleich ein außerordentlich

befähigter Regisseur war, in nahem, freundschaftlichen Verkehr mit diesem liebenswerthen Menschen, der leider so früh seiner Familie, seiner Kunst, seinen Freunden entrissen wurde, entwickelte sich der bisherige Heldendarsteller Paul mehr und mehr zum Vertreter eleganter, vornehmer Salonmenschen. Gastspiele führten das Residenztheater während der Sommermonate nach Stettin, Magdeburg, Frankfurt a. M., und vor der Wiedereröffnung in Berlin wurde gewöhnlich in Potsdam gespielt.

So wirkte Paul drei Jahre an erster Stelle in den französischen Komödien neben Keppler und mehrmals diesen vertretend. Da ging im dritten Jahre der Pachtvertrag Claar's zu Ende und dieser berief sein bisheriges Berliner Mitglied nun nach Frankfurt a. M. Das Ensemblegastspiel des Residenztheaters dort war zugleich Gastspiel auf Engagement für den jungen Künstler. Widrige Umstände ließen eine Lösung des Vertrages wünschenswerth erscheinen, und Paul verpflichtete sich für den kommenden Winter 1881 zu einem Engagement an das Kaiserlich Russische Hoftheater in St. Petersburg. Hier, in außerordentlich ehrenreicher Stellung, als erster Salonschauspieler thätig, lernte er seine Frau kennen, mit welcher er seit dieser Zeit in glücklicher Ehe lebt.

Als gegen Schluß der Saison ein Directionswechsel eintrat, der bisherige Director Feltscher von der Bühne schied und Philipp Bock an seiner Stelle die Leitung übernahm, machte der ebenfalls in Peters-

burg als Komiker thätige Schauspieler Georg Paradies einem größeren Theil der Gesellschaft den Vorschlag, in Moskau ein deutsches Theater zu begründen. Am 16. Mai 1882 wurde das neue Unternehmen im Theater des Deutschen Clubs, draußen im Petrowsky-Park bei Moskau, eröffnet mit „Doctor Klaus" und einem von Albert Paul gesprochenen Prolog. Dem glücklichen Sommeranfang folgte ein ebenso glücklicher Winter. Die Bühne siedelte nach der Stadt über, und diese Zeit bedeutet für den Künstler sowohl, als für die Geschichte deutscher Bühnenkunst in Rußland überhaupt, eine glänzende Periode. Die vornehme russische Gesellschaft, wie die deutsche, kannte in dem Jahre kaum etwas anderes als das deutsche Theater, und einige Mitglieder, in erster Linie A. Paul, wurden in russisch liebenswürdigster Weise verwöhnt. Trotzdem hieß es, sich dadurch im Weiterstreben nicht aufhalten zu lassen, die Zukunft lag ja in Deutschland. In Moskau spielte der Künstler wieder, neben den ersten Liebhabern und Bonvivants, manches aus dem Charakterfach, wie Narciß 2c.

Um ein ausverkauftes Haus zu retten, übernahm er sogar einmal am Nachmittag den Wurm in „Kabale und Liebe", und selten wohl hat ein Wurm größeren Erfolg gehabt, trotzdem es schon manchen bessern gegeben haben mag. Nach lebhaftesten Abschieds-ovationen kehrte A. Paul in die Heimath zurück, um im August 1883 an dem noch unter Leitung

des alten Maurice stehenden Thalia-Theater in Hamburg auf Engagement zu gastiren. Diese Jahre dort waren durch den Einfluß des hochbetagten, aber geistig unverwüstlich frischen Cherie Maurice, unter der Regie des alten Görner und Franz Bittong, äußerst werthvoll für des Künstlers Weiterentwickelung, und wir können eine Schilderung derselben am besten mit den Worten wiedergeben, welche Alfred Schönwald in seinem Buch: „Das Thalia-Theater in Hamburg 1843—1893“ dem dortigen Wirken des Künstlers gewidmet hat. Alfred Schönwald schreibt:

„Nach den Ferien 1883 wurde die Saison mit „Ein Erfolg“ (Paul Lindau) eröffnet. Als erste Gastrolle spielte Paul, Bonvivant des Kaiserlichen Theaters St. Petersburg-Moskau, den Fritz Marlow und schon dieser Abend entschied den Erfolg des vom Publikum lebhaft ausgezeichneten Gastes. A. Paul war ohne jede Reklame gekommen und die Hamburger begrüßten um so freudiger in ihm den eleganten und liebenswürdigen Vertreter des Salon- und Conversations-Stückes. Nur zwei Jahre gehörte A. Paul dem Thalia-Theater an, aber daß er sich die so schnell erworbenen Sympathien zu erhalten wußte, geht daraus hervor, daß die Theaterfreunde Hamburgs ihn und seine künstlerische Eigenart in bester Erinnerung behalten haben. Rollen, wie seinen „Geheimen Agenten“, „Bolz“, „Veilchenfresser“, „Krasinsky“ u. a. m. hört man noch oft

rühmend erwähnen. In der zweiten Saison, einem verlockenden Gastspielantrag nach Moskau folgend, wurde A. Paul das Opfer jenes viel besprochenen Attentates, von dem man noch immer nicht weiß, ob sein Zweck Raub, nihilistische Verwechselung, Haß oder Liebe gewesen!? Schwer verwundet kehrte der Künstler — nach Monaten scheinbarer Heilung — nach Hamburg zurück, spielte noch einmal den „Geheimen Agenten", und die Hamburger, Direction, Publikum und Collegen, gestalteten diesen Abend zu einem schönen Ehrenfest für den als Mensch und Darsteller gleich beliebten Künstler. — Man erzählt, daß er am nächsten Tage mit seiner Frau die vielen kostbaren Blumen und Kränze, die er erhalten, auf den Friedhof hinaus gebracht und zwei Gräber damit geschmückt habe, in wehmüthiger Erinnerung an zwei Verstorbene, die auch uns unvergessen sind: Clara Horn und der alte Görner!

A. Paul nimmt nach dreijährigem Wirken in Karlsruhe (1885—1888) nun seit Jahren an der Dresdner Königl. Bühne, als ernster und heiterer Conversationsdarsteller, eine der vortrefflichen, großen Hoftheaterstellungen ein, die ebenso selten sind, wie gute Schauspieler auf dem von ihm beherrschten Gebiete der eleganten Menschendarstellung, der Natürlichkeit, des jovialen und aller Uebertreibung fernen Humors."

Diesen warmen Worten der Anerkennung, welche der Herausgeber jener Hamburger Festschrift unserem

Hofschauspieler widmet, ist nur noch hinzu zu fügen, daß der Rückschritt vom Thalia-Theater in Hamburg nach Karlsruhe — ein solcher war es doch — durch die Folgen der schweren Verwundung bedingt wurde, welche auf Jahre Schonung und ärztliche Behandlung verlangte und die Vertretung einer anstrengenden Thätigkeit an ersten Theatern unmöglich machte. Karlsruhe brachte dem Künstler nach einem Gastspiel als „Bolz", „Uriel", „Geheimer Agent", auf drei Jahre eine ruhige, angenehme Position. Geistig und künstlerisch anregend waren diese Jahre hauptsächlich durch das Bekanntwerden mit Gustav zu Putlitz, unter dessen vornehmer Leitung die Karlsruher Hofbühne zu der Zeit stand. Viel Gutes und Schönes für Geist und Gemüth ward aus dem Verkehr mit diesem Dichterintendanten mit hinaus genommen fürs Leben!

Von Karlsruhe aus wurden allwöchentlich Vorstellungen in Baden-Baden gegeben, und besonders in den Sommer- und Herbst-Monaten, wenn sich der alte Kaiser dort aufhielt, waren diese Abende des Auftretens vor dem greisen Monarchen interessant. Gastspiele in Heidelberg, Worms, Metz ꝛc. kürzten im übrigen die Zeit, und auch ein großer Gastausflug nach Moskau wurde unternommen. Ueberhaupt blieb der Künstler mit Rußland immer in regem Verkehr und betheiligte sich auch von Dresden aus, in den Jahren 1891, 1892, 1893, als eine der dort beliebtesten Schauspielerpersönlichkeiten an dem

Ensemble-Gastspiel hervorragender deutscher Künstler im Kaiserlichen Alexandra-Theater zu St. Petersburg, welches der frühere Director desselben, Philipp Bock, leitete.

A. Paul, welcher auch schriftstellerisch thätig ist, und unter eigenem und angenommenem Namen schon vielfach für Zeitungen und für die Bühne geschrieben hat, trat seine Stellung in Dresden unter der Intendanz des Grafen Platen an, dessen Tod er schon in der ersten Saison hiesigen Wirkens zu beklagen hatte, erneuerte seinen Vertrag unter dem Intendanturverweser Geheimrath Bär, und wurde nun vom Grafen Seebach, dem neu ernannten Intendanten, auf weitere Jahre für die Dresdner Hofbühne verpflichtet.



Alice Politz.

„Das ist im Kritikerleben zur Abwechselung auch einmal schön eingerichtet, daß man einem begnadeten jungen Talent vor aller Welt ein lautes „Glück auf“ zurufen darf.“ Mit diesen Worten begrüßte der damalige Recensent der „Dresdner Nachrichten“, Dr. Franz Koppel-Ellfeld, das erste Gastspiel der jungen Künstlerin an der hiesigen Hofbühne, das sie als Julie in „Romeo und Julie“ am 31. Januar 1889 eröffnete. Fräulein Politz war damals für die aus dem Hoftheaterverband ausscheidende Hermine Breier in Aussicht genommen. Mit Bezug darauf fährt der oben citirte Kritiker fort: „einstimmig wird die Kritik darauf bestehen, daß sie sobald als möglich . . . und zwar ohne erst lange in die Frage einzutreten, für wen sie engagirt werden soll; denn die Hauptsache ist, daß man sich dieses vielversprechende Talent nicht entgehen läßt. Fräulein Politz konnte sich kaum glücklicher einführen, als sie es durch ihre Julie gethan hat. Romeo's unglückliche Lebensgefährtin ist ganz Mädchen und ganz Weib zugleich. Fräulein Politz zeigte ein unbefangenes, mädchenhaftes Wesen, welches echt

weiblich empfindet, und diese Empfindung einfach ausdrückt. Gleich bei ihrem ersten Auftreten verbreitete sich der erfrischende Luftzug eines wahren Talentes im ganzen Hause, dazu eine jugendliche, blühende Erscheinung, ein großes, für die Sprache der Leidenschaft geschaffenes Auge, edle, ausdrucksvolle Gesichtsbildung, Geschmeidigkeit der Bewegungen, und vor Allem ein weiches, wohllautendes, sympathisches Organ von geradezu überraschendem Umfang."

Kann man ein solches fast unumschränktes Lob schon einer Schauspielerin darbringen, die noch am Anfang ihrer practischen Bühnenlaufbahn steht, so läßt sich mit Sicherheit annehmen, daß sie sich in den seither verflossenen sechs Jahren fleißigen Studiums zu einer Künstlerin ersten Ranges herausgearbeitet hat.

In der That hat Fräulein Politz das Prognostikon wahr gemacht, das die hochgefeierte Marie Wilt ihr gestellt hat, als sie ihr in Hallstadt ein Gedicht hersagte, bei Gelegenheit eines Ausflugs von Ischl aus, wo Alice damals mit ihren Eltern im Bade weilte: „Sie wird einmal eine große Schauspielerin werden." Das leichthin gesprochene Wort blieb im Herzen des jungen Mädchens haften und zeigte ihm die Bühne als die Erfüllung seiner Sehnsucht und Träume. Aber da kostete es böse Kämpfe mit den Verwandten und in erster Linie mit dem Vater, der sich nicht damit befreunden wollte, seine Tochter auf dem gefährlichen Boden des Theaters zu sehen — auf dem schon so manche — talentvolle oder talentlose —

Töchter und Söhne braver Eltern sich ein elendes Dasein selbst gewaltsam geschaffen haben, weil ein gewisses abenteuerliches Sehnen sie alle nüchternen aber gutgemeinten Warnungen überhören ließ.

Mit vieler Mühe setzte Alice Politz es endlich mit Hilfe der Mutter, die erklärt hatte, daß sie ihr Kind an alle Orte ihres Engagements begleiten werde, durch, daß sie die Wiener Schauspielschule besuchen durfte, in welche sie denn auch am 1. September 1884 eintrat. Und ein begnadetes Talent fand auch der Director Hofrath von Weilen in ihr, nachdem sie die Aufnahmeprüfung beendet hatte. Zwei Jahre lang gab sich Alice Politz unter Weilen und Emil Bürde dem Studium hin, aber schon ein halbes Jahr vor ihrem Abgange hatte sie bei einer öffentlichen Schülervorstellung die Aufmerksamkeit August Förster's erregt, der sie auch schon damals für das „Deutsche Theater“ in Berlin engagirte. Sofort nach dem Verlassen des Conservatoriums, wobei sie sich übrigens gelegentlich des Concurses den ersten Preis holte, trat Alice Politz am 1. September 1886 in Berlin zum ersten Male auf, und zwar als Prinzessin Wilhelmine in „Zopf und Schwert“.

Nicht lange darnach sehen wir die junge Künstlerin als Gast in Leipzig am Stadttheater und zwar als Gräfin Rutland im „Essex“, sowie als Clärchen im „Egmont“ unbestrittene Erfolge erringen. Was den Leipzigern an ihr besonders gefiel, war, daß sie

an die noch immer unvergessene Josefine Wessely erinnerte, ein Vergleich, der auch anderwärts von Publikum und Kritik ausgesprochen worden ist. „Trotz alledem,“ so heißt es in einer Skizze der „Allgem. Moden-Ztg.“ über Alice Politz, „suchten die Dornen der Laufbahn, welche der Vater einst gefürchtet, die Künstlerin fast zu erdrücken.“ Damals war es, als sie in Sorgen und Aengsten sich erinnernd an jene Worte der Wilt schrieb: „Eine Schauspielerin bin ich geworden, Gott gebe, daß ich auch einmal eine große werde!“

Wie Leipzig schon so oft als eine Vorstufe für Dresden gegolten hat, so suchte man auch dort wieder Ersatz für den in Dresden frei gewordenen Posten der jugendlichen Liebhaberin und Heldin. Man fand ihn in Alice Politz, und man hat die Künstlerin bisher hier festgehalten. Am 21., 23. und 25. Januar 1889 gastirte Fräulein Politz in Dresden, und zwar am ersten Abend als Julie, am zweiten als Luise Millerin, und am dritten als Gräfin Rutland im „Essex“.

Seit dem 1. April desselben Jahres gehört Alice Politz dem Hoftheaterverbande an, und daß man sie hier wohl zu schätzen weiß, das geht schon aus der einfachen Thatsache hervor, daß sie inzwischen hier über 540 Mal aufgetreten ist. Ihre Antrittsrolle war am 8. April das Clärchen im „Egmont“, dem dann Gretchen, Ophelia, Preciosa, Isabel (Richter von Zalamea), Helene im „Zriny“ zur

100jährigen Körnerfeier, die Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, Amalia (Räuber), Eboli und Königin im „Carlos“, Judith (Uriel Acosta), die Prinzessin im „Torquato Tasso“ und viele andere erste Rollen folgten. Ihr von Poesie umhauchtes, ungekünsteltes Spiel, verbunden mit bescheidenem Wesen und einer überaus sympathischen Persönlichkeit haben der jungen Künstlerin in Dresden zahllose Freunde eingebracht. Das zeigte sich auch am Abend des 14. Januar 1892, als sie nach langer und schwerer Krankheit die Bühne zum ersten Male wieder betrat. Sie nennt jenen Abend in einem Briefe an den Schreiber dieses einen der glücklichsten Abende in ihrer theatralischen Carrière. Sie spielte die Ophelia, und das Publikum bereitete ihr einen überaus herzlichen Empfang, überschüttete sie mit Beifall, Blumen und Kränzen. „Immer werde ich mich,“ schreibt sie weiter, „dankerfüllten Herzens an jenen schönen Abend erinnern.“

In Dresden hat Alice Politz während der bisher verflossenen sechs Jahre ihres Engagements hauptsächlich ihre künstlerische Entwickelung durchgemacht. So konnte Kirchbach am 2. August d. Js. über ihr Gretchen im „Faust“ schreiben, daß man mit Ueberraschung wahrnahm, wie Fräulein Politz seit ihren früheren Gretchendarstellungen mit außerordentlicher Illusionskraft in ihre Rolle hineingewachsen ist. In den Scenen der erwachenden Sinnlichkeit und Sehnsucht kam ein Hauch der innersten Brustwärme in

diese Darstellung, welche doch zugleich die Naivität des Gretchen-Charakters zu wahren wußte, daß man voll in den Bannkreis dieses Spiels gezogen wurde. Auch in der Muttergottesscene und zuletzt in der Wahnsinnsscene zeigte Fräulein Politz einen überraschenden Reichthum von Aeußerungen des Affects.

Einen besonders großen Erfolg erntete Fräulein Politz in dem Bühnen-Märchenspiel von Rich. Voß „Die blonde Kathrein“, das in Dresden am 2. Februar 1895 seine erste Aufführung erlebte; die poetische Erscheinung und Darstellung der Künstlerin kam zu vollendeter Geltung. Ludwig Hartmann rühmt ihren klassisch-vornehmen Stil und den Zauber rhetorischer Schlichtheit, während er in ihr als Sclavin Palmire im Goethe'schen „Mahoment“ das vollendete Bild weiblicher Anmuth sah, voll Gefühl und Poesie, deren Sprechen verklärt wie Musik berührte.



Clara Salbach.

Ueber mein Leben und meine künstlerische Laufbahn ist nicht gar viel zu sagen! schrieb Clara Salbach an den Herausgeber dieses Buches. Ueber ihr Leben vielleicht; aber über ihre Künstlerschaft läßt sich ohne Zweifel sehr viel sagen, und jedenfalls mehr als in dem kurzen Rahmen dieser Skizze gesagt werden kann. In der That ist auch schon viel über sie geschrieben worden, und ihre Frauencharaktere, die sie so ungemein poesievoll darzustellen weiß, haben schon so Manchen in Begeisterung hingerissen. „Zwei hervorragende jüngere Künstlerinnen dürfen nicht ungenannt bleiben," heißt es in Kirchbach's Broschüre „Deutsche Schauspieler und Schauspielkunst" (Kiel, Lipsius & Tischer), „wenn man nach wirklich genialen Naturen unter den schauspielenden Frauen Deutschlands blickt. Das sind Clara Salbach in Dresden und Agnes Sorma in Berlin. Namentlich als Darstellerin Schiller'scher Frauengestalten: Amalia, Leonore, Luise, Elisabeth, Thekla, Maria Stuart, Beatrice, Jungfrau steht Clara Salbach einzig da. Sie hat die Aufgabe gelöst, Schiller'sche Frauen mit einer Individuali-

sirungsgabe zu spielen, als wären sie von einem Goethe gezeichnet: sie findet mit so viel zartem, psychologischem Sinne diejenigen Züge der Schiller-schen Frauen auf, welche lebendige Frauencharakteristik enthalten, sie ist so entfernt von einer rhetorischen Auffassung und weiß so sehr den Poeten Schiller zu verstehen, daß diese ihre Rollen auch eine wirkliche Neueroberung Schiller's für die Poesie bedeuten. Diese Künstlerin steht übrigens, wie viele der Jüngeren, außerhalb der früheren Tradition; auch manche Vorzüge dieser Ueberlieferung mangeln ihr wohl hinsichtlich der Technik der Aussprache; um so größer ist der Reiz, den sie ausübt, weil man fühlt, hier ist naives, selbstständiges Schaffen, das auf seine Weise zu einem edlen Ziele der Vollendung gelangt. Künstlerinnen wie Agnes Sorma, Clara Salbach und die geistreiche Clara Heese in München sind gemeint, wenn davon gesprochen ward, daß ein edler, psychologischer Realismus im Goethe'schen Sinne unsere Frauen kennzeichne. Das Auffinden feiner Seelenzüge und lebenswahrer Gemüthsstimmungen, vertrauter und seelenverrätherischer Herzensausdrücke ist das Merkmal dieses Realismus, der sich so sehr von einem literarischen Realismus unterscheidet, welcher heutzutage das Aeußere, Körperliche und Gegenständliche der Menschen und Erscheinungen sucht."

In Berlin geboren und erzogen, verdankt Clara Salbach ihre schauspielerische Ausbildung keiner ge-

ringeren als Frau Frieb-Blumauer. Ihr theatralisches Debut hatte sie am Hoftheater in Weimar als Lorle in „Dorf und Stadt“. Von Weimar kam sie nach kurzer Thätigkeit in Mainz und einer in Hanau verlebten Saison unter Förster's Direction an das Stadttheater nach Leipzig, wo sich ihr erst die rechte Gelegenheit zu einer weiteren künstlerischen Entwickelung bot. Nach mehrjähriger Thätigkeit, welche in Leipzig die junge Künstlerin zu einem ausgesprochenen Liebling des Publikums gemacht hatte, wurde Clara Salbach vom 1. Juli 1889 ab an das Dresdner Hoftheater engagirt, an dem sie mit ihrer Kunst sich nicht weniger Freunde erworben hat.

Nachdem man lange am Dresdner Hoftheater den Mangel an geeigneten jungen Vertreterinnen für weibliche Idealgestalten empfunden hatte, waren nunmehr, da man auch Fräulein Politz soeben engagirt hatte, plötzlich zwei vorhanden. Sie haben beide gut zusammen harmonirt, und dem Hoftheaterensemble nicht zu unterschätzenden Nutzen gebracht. Wilhelm Wolters, der übrigens Clara Salbach schon von Hanau kennt, wo er selbst mit ihr engagirt gewesen ist, schrieb nach ihrer Dresdner Anstellung in der „Modernen Kunst“: „Die Wandlung zu einem besseren Schauspielbesuch in Dresden nach der alten Glanzzeit, begann, als Clara Salbach in den Verband des Hoftheaters aufgenommen wurde, nachdem man lange am Mangel einer fesselnden, jugendlichen Heldin gekränkelt. Sie kam gerade zu einer

Zeit, als man anfing, etwas musikmüde zu werden. „Maria Stuart“ ausverkauft! „Braut von Messina“ (Pauline Ulrich, die ehemalige glänzende Darstellerin der Beatrice, nun eine ebenso bedeutende Mutter) ausverkauft! „Jungfrau von Orleans“ ausverkauft! Ohnes' „Hüttenbesitzer“ ausverkauft! Ihre „Jungfrau von Orleans“ war,“ wie Wolters damals weiter berichtet, „für Dresden geradezu ein Ereigniß, und wer sie nur ein einziges Mal in dem kleinen englischen Stückchen „Fortsetzung folgt“ gesehen, das Mitterwurzer in seinem Gastspielrepertoir mitbrachte, der wird sie nie vergessen. Sie ist eine vornehme, liebenswürdige Erscheinung auf der Bühne, liebenswürdig und vornehm im Leben.“

Eine andere Charakteristik der Künstlerin, die Wolfgang Kirchbach in der Zeitschrift „Für alle Welt“ (Heft 1, 1896) schrieb, möge hier ihre Stelle finden:

„Clara Salbach, die jüngere Heroine des Dresdner Königlichen Hofschauspiels, ist zur Zeit wohl unter allen deutschen Darstellerinnen die poesievollste und an zarter Anmuth reichste. Anspruchsvoller, routinirter ist wohl Manche, aber kaum Eine besitzt diese lautere Keuschheit alles künstlerischen Vollbringens. Diejenigen Gebilde, welche Clara Salbach zu ihren hervorragenden Rollen zählt, sind wie von einem Aether der zartesten Poesie umwoben. Wer ihre Imogen in Shakespeare's „Cymbeline“ gesehen hat, ihre Hero in Grillparzer's Liebestragödie, der wird diese Be-

zeichnungen nicht für übertrieben halten. Die feinste Seelenmalerei zeichnet ihre Gestaltungen aus; der Instinkt der Psychologie ist ihr in ganz hervorragendem Maße gegeben. Sie ist besonders ausgezeichnet als Schillerdarstellerin. Sie versteht es, den nicht immer glücklichen weiblichen Zeichnungen dieses großen Dichters ein Gepräge seelenkundiger Frauenkenntniß zu verleihen, daß man oft glaubt, eine solche Schiller'sche Thekla oder Amalia sei durch einen Meister der Frauenkenntniß wie Goethe retouchirt. Clara Salbach ist eine ebenso feingestimmte Darstellerin der Königin in „Don Carlos“, wie sie noch jüngst alle Welt überraschte durch ihre geistreiche und hinreißende Verkörperung der Eboli. Die große Schule des Sprechens ist ihr eigen; von Jahr zu Jahr ist ihre Kunst in dieser Hinsicht gewachsen; sie weiß das Wort im klassischen Sinne zu prägen. Aber niemals sieht man sie in den Rollen, die ihrer Individualität entsprechen, deklamiren. Beseelt und mit besonderer Individualisirung fließt jedes Wort von ihren Lippen. Den Vers hört sie stets auf sein charakteristisches Gepräge an und sie weiß in hervorragendem Maße die Gemüthsmalerei, die ein echter Dramatiker in die Cäsuren und Hebungen seiner Verse legt, herauszuspielen und die Lautmimik der Rhythmen mit der Mimik der natürlichen Gebärde und eines künstlerischen Realismus in Einklang zu bringen. Es ist das besonders anerkennenswerth, denn an manchem anderen Theater kennt man kaum

noch diese Kunst; dort deklamirt man ganz akademisch. Clara Salbach verfügt über die zartesten Herzenstöne, wie sie der neckischsten Anmuth und des frischesten Humors fähig ist; sie vermag aber auch ein erstaunliches Register furioser Leidenschaft aufzuschließen und hinzureißen durch die Gewalt ihres Affektes. So erinnert sie in Vielem an Marie Bayer in ihrer Jugend. Die Reinheit und Lauterkeit ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung verklärt jede ihrer Rollen mit dem Zauber der Poesie."

An Gastspielen sind aus Clara Salbach's Bühnenlaufbahn vornehmlich zu erwähnen: die in Magdeburg, Königsberg, Gera, Meiningen, Halle 2c. Vom Herzog von Meiningen wurde sie übrigens gelegentlich eines Gastspiels mit der Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.



Fritz Schmidt.

Der jetzige Väterspieler Fritz Schmidt ist im Jahre 1843 in Darmstadt geboren. Er besuchte die Realschule seiner Vaterstadt und erlernte die Elfenbein-Bildschnitzerei, aber diese Kunst befriedigte ihn nicht, da sein Sinn von vorn herein auf das Theater gerichtet gewesen ist. In der That wendete sich Schmidt bald ganz dem Theater zu, und schon mit achtzehn Jahren finden wir ihn als Eleven am Darmstädter Hoftheater, dem er fünf Jahre als Mitglied angehörte. Darauf war Fritz Schmidt als jugendlicher Held und Liebhaber an den Theatern in Würzburg, Mainz, Königsberg in Preußen und Breslau angestellt, von welch letzterem Engagement aus er im Jahre 1870 an das Wallner-Theater nach Berlin kam, dem er nicht weniger als neunzehn Jahre lang angehört hat. Alle die hervorragenden jugendlichen, wie ersten Heldenrollen, als Mortimer, Don Carlos, Posa, Faust, Tell u. s. w. hat Schmidt im Laufe seiner Bühnencarrière mit Erfolg gespielt, während er nunmehr seit Jahren in das Fach der Väter übergegangen ist, das er nicht minder vortrefflich ausfüllt.

Mit dem Berliner Wallner-Theater-Ensemble, das im Sommer oftmals im Dresdner Residenztheater Vorstellungen gab, kam auch Schmidt mehrere Sommer hindurch nach Dresden, und er hatte sich längst hier vortheilhaft eingeführt, bevor er am 1. Juni 1889 an Stelle des verstorbenen Emil Walther an das Hoftheater berufen wurde. Seine Antrittsrolle war hier der General von Sonnenfels im „Krieg im Frieden". Als ein immer bereiter und vielfach verwendbarer Schauspieler hat er sich inzwischen auch in Dresden allenthalben erwiesen.



Hugo Schubert.

Der zweite Komiker des Hoftheaters, Hugo Schubert, ist als Sohn Emil Schubert's, der damals in Zürich engagirt war, am 17. Juni 1867 in Oberstraß bei Zürich geboren. Er besuchte von 1879 bis 1881 das Nicolai-Gymnasium in Leipzig, später, als sein Vater in Dresden engagirt war, das Krause'sche Institut und das Wettiner Gymnasium, an dem er 1887 das Abiturienten-Examen machte. Nachdem er im folgenden Jahre seiner Militärpflicht als Einjährig-Freiwilliger im Schützen-Regiment Nr. 108 Genüge geleistet hatte, widmete sich Schubert dem Schauspielerberufe. Nach kurzem Unterricht, den er vom Hofschauspieler Jaffé empfing, erhielt er sein erstes Engagement für das jugendlich komische Fach im Sommer 1888 in Helmstedt und kam dann im Winter nach Lübeck.

Im Sommer 1889 spielte Schubert in Tilsit, Gumbinnen und Insterburg, um darauf im Winter 1889/90 am Stadttheater in Zwickau Anstellung zu finden. Im folgenden Sommer leitete er selbst ein Gastspielensemble, das in einigen sächsischen Städten Vorstellungen gab. Den Dresdnern zeigte er sich

zuerst als Robert in „Robert und Bertram“ gelegentlich eines Gastspieles im Residenztheater. Im Winter 1890/91 finden wir Schubert in Milwaukee, im folgenden Winter in Lodz, woselbst er auch die Stelle eines Regisseurs bekleidete. Nach einem kurzen Engagement als erster Charakterkomiker am Victoriatheater in Halle, war Schubert im Winter 1892/93 in Zwickau für dasselbe Fach und als Regisseur, im folgenden Winter am Residenztheater in Berlin, von wo er als stellvertretender Director an das Sommertheater nach Swinemünde und für den Winter 1894/95 nach Essen kam. Von Essen aus wurde er am 23. April an das Hoftheater nach Dresden verpflichtet, an dem er dreimal aushilfsweise den Weigelt (Mein Leopold), Striese (Raub der Sabinerinnen) und den Pedro (Preciosa) gespielt hat, von welchen Rollen er erstere im letzten Augenblick hatte übernehmen müssen. Die Kritik hat Schubert sehr günstig aufgenommen, und sie lobte an ihm manche Eigenschaften seines so beliebt gewesenen Vaters.

In seiner, trotz der kurzen Zeit seines Schauspielerberufes, ziemlich wechselvollen und bewegten Carrière hatte der junge Künstler Gelegenheit, sich ein umfangreiches Repertoir zu schaffen, dem die hervorragendsten komischen Rollen angehören.



Hugo Waldeck.

„Habemus papam! Wir haben einen Helden!“ rief Wolfgang Kirchbach am 7. Juni 1893 in den „Dresdner Nachrichten“ begeistert aus, als nach Pittschau, Sommerstorff und Kirch Hugo Waldeck vom Hoftheater in Karlsruhe für das Fach der ersten Helden hier gastirte. Er spielte den Egmont. „Man hat endlich wieder,“ heißt es weiter, „einen Künstler gesehen, der über die Unzulänglichkeiten der Jugend hinaus ist, der eine glänzende Begabung auf der Höhe einer echtbürtigen, künstlerischen Entwickelung darstellt, der die Lebensmeisterschaft und Kunstmeisterschaft einer gereifteren Männlichkeit besitzt und Alles in Allem, einer der bedeutendsten Heldenspieler jüngerer Generation ist, die Deutschland zur Zeit überhaupt aufweisen dürfte.“

Dieses Urtheil auf den ersten Blick war von dem Kritiker nicht übereilt, denn er hat es im Laufe der verflossenen zwei Jahre so oft bestätigt, als Waldeck hier aufgetreten ist. Auch sonst steht die Kritik mit wenigen Ausnahmefällen Waldeck's künstlerischer Thätigkeit durchaus anerkennend gegenüber.

Waldeck steht zur Zeit auf der Höhe seines schauspielerischen Schaffens. Aber nicht nur als Künstler, sondern ebenso als Mensch, als Mann von vornehmer, geistiger und gesellschaftlicher Bildung und Gesinnung erfreut er sich in und außerhalb des Theaters des höchsten Ansehens.

Einem alten sächsischen Adelsgeschlechte — Vitzthum von Eckstädt — entsprossen, wurde Hugo Waldeck am 20. Februar 1857 in Dresden geboren. Zunächst zum Offiziersberufe bestimmt, folgte der junge Mann nach Absolvirung des Vitzthum'schen Gymnasiums in Dresden doch längst in ihm wach gewordenem Drange nach künstlerischer Bethätigung auf der Bühne. Die Familie versagte, wie sich das fast von selbst versteht, Anfangs ihre Einwilligung, und es wurde dem nach künstlerischer Ausbildung strebenden jungen Manne nicht leicht, Vorurtheile und Schwierigkeiten mancherlei Art zu durchbrechen, bevor er seiner inneren Neigung folgen konnte. Nicht ohne Mühe waren die Angehörigen auf den Standpunkt gehoben worden, der sie in dem jungen Manne das hoffnungsvolle Talent erkennen ließ. Die Würdigung des Umstandes, daß die einmal vorhandene, tiefe Neigung zum Theater nicht zürückgedrängt werden könne, daß wohl aber einer ersprießlichen Entfaltung der künstlerischen Kräfte durch Einlegung von Schwierigkeiten nur entgegen gearbeitet werden würde, ließ endlich nach und nach die theaterfeindliche Eiskruste im Herzen der Verwandten schmelzen.

So finden wir Waldeck schon in seinem 20. Lebensjahre auf den weltbedeutenden Brettern. Er hat es wahrlich nicht zu bereuen, denn seine Hoffnungen haben sich in einer schnellen, erfolgreichen Bühnencarrière erfüllt. Seine Thätigkeit als jugendlicher Liebhaber begann im Sommer 1877 in Kissingen, unter Direction Reimann's, der schon manchem angehenden Künstler den Bühnenweg geöffnet hat. Reimann ist geradezu bekannt geworden mit seiner guten Spürnase für junge Anfänger.

Findet am 24. Juni 1877 ein Kissinger Kritiker bei Waldeck noch Unruhe und Lampenfieber, so betont derselbe am 10. Juli gelegentlich der Rolle des Masham (Ein Glas Wasser) schon recht anerkennenswerthe Fortschritte, nennt Deklamation und Haltung vorzüglich. Großes Lob erntete Waldeck dann am 1. September als Marquis in Feuillet's „Verlorener Ehre“, als de Santos im „Uriel“, und einen Tag später bei seinem Benefiz als Seldeneck in „Epidemisch“ ist Waldeck schon als der erklärte Liebling des Publikums bezeichnet.

An das Kissinger Engagement schloß sich unmittelbar das am Stadttheater in Würzburg an, woselbst Waldeck den Winter 1877/78 blieb. Im Winter 1878/79 finden wir ihn in Freiburg, wo — wie es in einer Kritik heißt — „etwas Einnehmendes diesen Künstler auf Schritt und Tritt begleitet.“ Er spielte dort u. A. den Grafen Eberhard (Rolf Berndt), den Trevelyan in der „Vor-

nehmen Ehe“ (Feuillet) und den Mortimer. In letzterer Rolle trat Waldeck am 16. September 1880 bei der Eröffnung der Saison in Augsburg unter günstigsten Auspicien auf, denn „er erntete wiederholt stürmischen Beifall und Hervorruf“.

Die darauf von der Kritik auf ihn gesetzten günstigen Erwartungen rechtfertigte er zunächst schon am Tage darauf als Herzog Alfred in Hackländer's Lustspiel „Der geheime Agent“, dann als Veilchenfresser (24. September), als Pylades (Iphigenia), als Möpsel in L'Arronge's „Wohlthätige Frauen“. Bei der Vorstellung des „Don Carlos“ am 6. October hatten die Augsburger „einen solchen Carlos schon lange nicht mehr gesehen“.

Das Stadttheater in Ulm sah Waldeck als Gast am 26. Januar 1881, er spielte den Melchthal, und am 9. März desselben Jahres zeigte er seine überraschende Gewandtheit des Spiels bei einem Gastspiel am Hoftheater in Stuttgart als Don Cesar in der „Braut von Messina“. Am 12. März 1882 gastirte er als Ferdinand (Kabale und Liebe) am Hoftheater in Dessau, woselbst er auch vom Herbst desselben Jahres ab engagirt wurde, und wo er mehrere Jahre lang eine reiche künstlerische Thätigkeit entfaltete, die ihn seiner Entwickelung immer näher brachte. In der Rolle des Sigesmund im „Leben ein Traum“ (von Calderon) verabschiedete sich Waldeck am 21. Februar 1886 von Dessau, um ein Engagement an das Königliche Theater in

Hannover anzunehmen. Hier ging Waldeck nach einem erfolgreichen Auftreten in der „Hermanns-schlacht“ von Kleist, zum Heldenfach über.

Nach einem von der Kritik glänzend aufgenommenen Gastspiel als Egmont am 26. Februar 1889 wurde Waldeck vom Herbst desselben Jahres ab als erster Held und Liebhaber an das Großherzogliche Hof-theater nach Karlsruhe engagirt, wo er, ebenso wie als Egmont, auch als Weislingen, als Leicester, Marquis Posa, Faust, als Dietrich in den „Quitzow's,“ Mercutio, Beaumarchais, Orest, Percey (Heinrich IV.) überaus anerkennend aufgenommen wurde. Auch in Salonrollen fand Waldeck stets den regsten Beifall. „Man fand,“ schreibt Wilhelm Harder in der „Münchner Allg. Ztg.“, „in seinen Leistungen etwas von der Vornehmheit, dem Schönheitsgefühl und dem idealen Zuge der Emil Devrient'schen Künstlerart wieder. Dabei tritt jedoch der Conversations-Schau-spieler nicht zu weit hinter den Heldendarsteller zu-rück; im modernen Gesellschaftsanzuge ist der Künstler auf der Bühne immer Kavalier, und es ist ihm weder der Sinn noch der Ausdruck für den Humor des modernen Lustspiels versagt. Der Frack paßt ihm eben so gut wie der Harnisch oder das spanische Wamms, und die Anpassungsfähigkeit seiner Dar-stellungsart an die verschiedenen Stilarten des Dramas spiegelt sich in dem großen Umfange seines Repertoires wieder.“

Stets lobte man Waldeck's lebensvolle, warme

Darstellung, vornehme Haltung, temperamentvolles Spiel und schönes Organ.

Dem Karlsruher Engagement ging ein längeres Gastspiel in Rußland (Reval) voraus, während ihm das Dresdner Engagement unmittelbar folgte. Das russische Gastspiel begann für Waldeck übrigens mit einer tragikomischen Episode. Noch war die erste Nacht in Rußland kaum verflossen, als der ahnungslose Künstler durch zwei Herren aus dem Schlafe geweckt wurde, die nach seinen Legitimationspapieren fragten; und als diese im Augenblicke nicht in der gewünschten Weise beschafft werden konnten, wurde Waldeck schlankweg verhaftet, denn die Herren waren Geheimpolizisten, die in dem Tags vorher angekommenen Schauspieler einen eifrig gesuchten Verbrecher vermutheten. Natürlich klärte sich das Versehen bald auf, aber die Erinnerung an diesen russischen Empfang ist heute immerhin angenehmer, als die Situation es damals in jenem Augenblicke gewesen ist.

Aus dem lebhaften Wettbewerb, der sich 1893 nach dem Weggang Drach's um die Stelle des Helden entwickelt hatte, ging Herr Waldeck als Sieger hervor. In Karlsruhe sah man den Künstler nur mit schwerem Herzen scheiden. Bei der Abschiedsvorstellung (Judah in Otto Ludwig's „Makkabäern") regnete es Lorbeerkränze und Blumen und die Hervor- und Hochrufe wollten nicht enden; es waren Ovationen, „wie sie einem Künstler nach

einer Wirksamkeit von nur wenigen Jahren an einer Bühne selten zu Theil werden.“ Waldeck erinnert sich an die Karlsruher Jahre mit um so größerer Freude, als ihm dort in hervorragendem Maße vergönnt gewesen ist, in einem Kreise von Künstlerfreunden nicht nur angenehme Stunden zu verleben, sondern Anregungen zu empfangen, die für das Leben und die künstlerische Entwickelung des Schauspielers von Bedeutung gewesen sind. Musiker, Maler, Bildhauer und Schriftsteller, deren Namen weit über Karlsruhe und Baden hinausklingen, fanden sich dort oft, von der Kunst zusammengeführt, in engerem Kreise zusammen, darunter Michael Bernays, dem Waldeck eine besonders dankbare Erinnerung bewahrt, weil er seinen Anregungen und Winken, seinen in zwanglosen Unterhaltungen gegebenen mannigfachen literarischen Aufschlüssen und ästhetischen Hinweisen manchen Einblick in die Werkstatt des Dichters verdankt, der dem reproducirenden Künstler dann zu statten kam, weil er das Verständniß für die Bedürfnisse der eigenen Kunst förderte.

Am 1. September 1894 ist Waldeck in den Verband des Dresdner Hoftheaters eingetreten.

Für Dresden speciell ist, wie sich Kirchbach in jener, schon oben citirten Egmontkritik ausdrückt, „mit dem Auftreten Waldeck's ein Aufwachen all der alten, schönen, bezaubernden Erinnerungen verbunden, welche sich an den Namen von Friedrich Dettmer sen. anknüpfen. Eine lebendige Tradition

ist überliefert, ein Stil aus der Vergangenheit in die Gegenwart gerettet, an dessen Fortpflanzung man schon verzweifeln wollte, und der nun in seiner ganzen Schönheit und Reinheit wieder auflebt."



Paul Wiecke.

Paul Wiecke, der seit dem Sommer 1895 neben Herrn Franz engagirte jugendliche Held und Liebhaber, schrieb dem Herausgeber dieses Buches folgenden Brief:

Ihrer Aufforderung, Ihnen einige Notizen über meine Person für Ihren Dekamerone des Dresdner Hoftheaters zur Verfügung zu stellen, komme ich mit einigem Zagen nach. Nicht, als wenn ich hier irgend ein freventliches Etwas zu verbergen hätte — ich brauche Ihnen doch nur als Künstler Rede zu stehen! —, sondern vor Allem deshalb, weil das Bewußtsein, ein „Neuer“ in einer fremden Kunstwelt zu sein, uns so manche liebe, kleine Heiligthümer, die in uns leben und weben, noch etwas in der Stille keuscher Zurückgezogenheit bewahren läßt, da wir nicht wissen können, ob das, was wir bringen, auch in dem Sinne aufgenommen werden wird, wie wir es in Anbetracht der Sensibilität des Gegenstandes wünschen möchten. Ihr freundliches Anerbieten jedoch und das Vertrauen, daß Sie selbst ja wohl die Ueberzeugung des besten Gelingens hegen müssen, läßt mich den Versuch wagen.

Mein Alter zu verschweigen, habe ich keinen genügenden Grund; ich theile Ihnen also zunächst mit, daß ich als Sohn eines bescheidenen Gelehrten am 30. October 1862 in Elberfeld das Licht des Tages erblickte. In den stillen, weltabgeschiedenen Mauern der Klosterschule Pforta in Sachsen, wohin frühzeitig ein freundliches Geschick mich führte, reifte neben mancher knabenhaften Phantasterei auch der schon seit frühester Jugend in mir lebendige Wunsch, mich mit Seel und Leib der Kunst zu widmen. Eine Schüleraufführung der „Antigone", bei der ich die Titelrolle im Urtext mit großem Erfolge spielte, gab hierzu den letzten Anstoß. Mein Schicksal war entschieden! Im stillen Klostergarten, auf einsamen Spaziergängen stieg die Muse in goldenen Träumen zu mir nieder, und ich empfand in tief begeisterter Knaben- und Jünglingsseele, wie herrlich es doch sein müßte, auf der Bühne für sein kleines Theil mitzuarbeiten an der kulturellen Bedeutung einer großen Sache.

Dieser Sinn für das Ideale, welcher gerade auf jenem kleinen, durch seine Tradition hochbedeutenden Fleckchen Erde unendlich liebevoll und anregend genährt wird, rückte meine ganze Kunstauffassung in eine Sphäre, welcher leider die der Wirklichkeit nur zu oft später nicht entsprach. Die Naivität, diesen mächtigsten Hebel unserer Kunstleistungen, mir zu erhalten, klammerte ich mich mit desto größerer Inbrunst an die Ideale, die eine glückliche, sorgenfreie Jugend in meine Brust gesenkt und eine sorgfältige

Erziehung, ein ernstes Weiterarbeiten an sich selbst genährt hatten. Was bleibt uns hiervon? Die schmerzliche Einsicht, daß diese Träume zerrinnen müssen, wollen wir den mehr materielleren Anforderungen, welche die Kunst im Kampf um unser Sein an uns stellt, genügen! Und wie kann der Künstler in diesem Zwiespalt sich selbst erhalten, wie kann er in dieser rauheren Form, die das Leben von ihm verlangt, sich doch wiederfinden? Er erzieht sich und erstarkt durch tiefere Lebensbeobachtung zur Persönlichkeit, zur Individualität! Schauspielkunst ist Persönlichkeit! Hier dämmert dem darstellenden Künstler seine Welt! Mit Recht wenden sich die Feinfühligen, Urteilsfähigen heute von allem Virtuosenthum als von etwas Unkünstlerischem, von aller Schablone, die aus dem Gefühl eigener Impotenz sich an „erlauchte" Vorbilder anlehnt, immer mehr ab, denn sie erkennen sehr weise, daß, wie auf allen Gebieten des socialen Lebens, auch der Künstler nicht in einem lieblichen Schäfer-Idyll procul negotiis leben, nicht sich damit begnügen darf, das von Allen verwöhnte und verhätschelte Schoßkind zu sein, das jede Berührung mit der profanen Welt meiden muß, sondern, daß er im schweren Kampf ums Dasein, um die höchsten Forderungen seiner Sache in unseren Tagen sich den Stürmen preisgeben muß, weil er wie jeder begabte moderne Mensch nur so zur Persönlichkeit erstarken und nur so seiner Sache das sein kann, was diese von ihm verlangen muß! Dem Theater,

und vor Allem dem Drama in Verbindung mit der Schauspielkunst, fällt in unseren Tagen eine weit höhere Aufgabe zu als je; beide sind mehr als je im Sinne unseres edlen Schiller eine „moralische Anstalt“. Indem ich so die Kunst in directe Verbindung mit der Entwickelung des socialen Lebens bringe, constatire ich, daß es ebenso nie einen Stillstand in der Entwickelung der Schauspielkunst geben kann; denn die individuelle Entwickelung der Persönlichkeit, welche in höherem Sinne den Begriff „Kunst“ ausfüllt, ist von jedem täglichen Eindruck, von jeder kleinsten Erfahrung, die Herz und Verstand machen, abhängig. Wie sollte da also eine Ruhe möglich sein? und wie herrlich ist der Gedanke für den höher strebenden Künstler, niemals fertig zu werden!

Sie verzeihen die etwas größere Ausführlichkeit in der Behandlung dieser ernsten Fragen, sie sind zu wichtig für die Klarlegung des individuellen künstlerischen Standpunktes und könnten in knapperer Form ausgedrückt von einem „Neuen“, der ich hier bin, zu leicht und bedenklich mißverstanden werden.

Eine zehnjährige, in ernstem künstlerischen Streben verbrachte Thätigkeit am Großherzoglichen Hoftheater in Weimar ließen alle die Theorien, welche ich oben zu entwickeln mich bemühte, zur That werden. Mein hochverehrter, feinsinniger und leider in seinem besten Wollen nur zu oft verkannte Chef, Herr General-Intendant Bronsart von Schellendorf, leitete bei einem starken Interesse für meine Künstlerschaft, dieselbe

lange Jahre mit eigener Hand. Ich verdanke diesem geistvollen, unendlich bescheidenen Manne viele, viele Anregungen in meinen künstlerischen Aufgaben. Ein ehrlicher Feind alles hohlen Komödiantenthums, bestärkte er mich oft genug durch Wort und That in heiligen, weihevollen Stunden künstlerischen Schaffens stets in der Auffassung: Schauspielkunst ist Persönlichkeit, und diese letztere von allen Schlacken nach Möglichkeit zu befreien, das Gute in ihr durchzubilden, war sein, mich zu unvergänglicher Dankbarkeit verpflichtendes Verdienst.

Zu dieser denkbar sorgfältigsten künstlerischen Erziehung wirkte in dem kleinen Ilm-Athen noch die Weihe des Ortes, die fast auf jedem Plätzchen von einer herrlichen, ewigen Bedeutung predigte. Das lauschige, in lieblichem Thale gelegene Tiefurt, wo beide Dichterfürsten täglich im Austausch hoher, ewiger Gedanken gewandelt, der herrliche Park, wo der todtkranke Genius auf der nach ihm benannten Schiller-Bank rastete, ehe ein unbegreiflicher Rathschluß ihn uns so früh entriß; Belvédère, Ettersburg, allüberall erhebt sich dem fühlenden und denkenden Menschen bei der Betrachtung ein herrlicher Bau großer, heiliger Erinnerungen! Und das Epigonenthum! Ja, es kann gewiß nicht an die Größe jener herrlichen, goldenen Zeit heranreichen, aber man thut ihm bitter Unrecht, wie es kürzlich durch d'Albert in einem Heft der „Zukunft" geschah, einiger allerdings böser Schattenseiten wegen einen Stein auf

das Ganze zu werfen. Ein interesseloses, dumpf dahinlebendes Philisterthum höheren und niederen Standes repetirt überall, aber diese bilden doch nicht den Charakter und das geistige Niveau einer Kunststadt. Ilm-Athen ist nicht der in fossilem Zustand starr verharrende Ort, der sich jedem frischeren Luftzug, jeder freieren Entwickelung verschlösse. Es haust dort ein kleines, aber gewähltes Häuflein geistig sehr angeregter Menschen, die ebenso enthusiastisch sich jeder bedeutenden Erscheinung der Gegenwart erschließen, wie sie eine große Tradition mit tiefster, heiligster Ueberzeugung hegen und pflegen. Tage, welche die „Wallenstein-Trilogie", welche die beiden Theile „Faust" bringen, sind Fest- und Feiertage für die kleine Kunstgemeinde, und es ist rührend, die Liebe und Begeisterung zu verfolgen, mit der diese Aufführungen Jahr für Jahr von Jung und Alt begrüßt und aufgenommen werden. Ich möchte nur wünschen, daß sich manche von diesen Herren Nörglern die Mühe gäben, das Weimarische Kunstleben etwas länger und objectiver zu beobachten, ehe sie Alles kurz und klein reißen. Auch der Darstellungsstyl der Weimarischen Hofbühne erfreut sich keiner besonderen Berühmtheit, auch in ihm will man noch den Zopf einer alten, überlebten Zeit sehen. Und doch, wie weit ist diese Auffassung von der Wirklichkeit entfernt! Der Weimarische Styl ist keine im Sinne der dortigen Tradition veraltete Deklamations- und Pathosweise, wie wir sie bei den Romantikern

der Schauspielkunst finden, sondern ein Natürlichkeitsstyl, der sich stets fern von Banalen hält, aber im übrigen redet, nun — wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Diesen Styl auch auf fremdem Boden, selbst unter diametralen Stylgebräuchen durchzukämpfen, hält jeder „alte“ Weimaraner für seine Pflicht. Dem Einsichtsvollen wird bei ruhiger Betrachtung und längerem Hören, sich die große Berechtigung dieser Sprechweise, die, um mit Hamlet zu reden, sich bemüht, „die Bescheidenheit der Natur niemals zu überschreiten“, nicht verschließen. Was Andere dazu sagen, muß entweder. wenn Methode darin liegt, kraftstarkende Opposition bringen oder gleichgiltig lassen. Paul Wiecke.

Der junge Künstler giebt hier in ebenso bescheidener, wie seiner Kraft sich bewußten Weise seinem künstlerischen Glaubensbekenntniß Ausdruck. Mit seinen Anschauungen und seiner Kunst hat er in der kurzen Zeit seines Dresdner Aufenthaltes sich allenthalben in ein günstiges Licht zu setzen verstanden, und bei weiterer ehrlicher Erfüllung der idealen Aufgaben, wird auch ferner die Gunst von Publikum und Kritik nicht fehlen.

Es möge hier noch kurz erwähnt sein, wie Leonh. Lier in der „Deutschen Dramaturgie“ das künstlerische Wesen Wiecke's schildert: „Von allen Rollen, in denen wir den Künstler sahen, stehen uns sein Romeo und sein Don Carlos obenan. Sein Romeo bestach vor Allem durch die Wärme der Empfindung.

Herr Wiecke findet hier intime Herzenstöne in reicher Fülle und giebt sie mit einer Weichheit und Zartheit und Modulation, einer Feinheit der Uebergänge und der Steigerungen, die zu verfolgen einen hohen Genuß gewährt. Die holden Thorheiten des Liebesgeflüsters, die süßen Spitzfindigkeiten der Plauderei, die Zärtlichkeiten in Worte umprägt, waren von außerordentlicher Wärme des Gefühles und gewissermaßen das Echo einer in der Tiefe verborgenen flammenden Leidenschaft, die nur zu leicht in verheerenden Gluthen ausbrechen kann. Während andere Darsteller aus dem Romeo der ersten Acte einen bleichen und brütenden Melancholiker machen, hält ihn Herr Wiecke in frischeren und heiteren Farben. Er verbreitet damit über die ersten Liebesscenen ein wonniges Licht, das um so eigenartiger wirkt, als wir die dunkeln Schatten, die es vernichten werden, schon voraussahen. Der Umschlag der Stimmung wirkt um so erschütternder, das ganze Bild gewinnt an Farbe und Leben. Das Gemälde der Leidenschaft gewinnt seinen höchsten Reiz durch die Keuschheit der Empfindung, die Herr Wiecke über das Ganze zu breiten weiß. Der Künstler hat einen starken Zug zum Heldenspieler in sich.



Carl Wiene.

Am 1. April 1889 trat Carl Wiene als der unmittelbare Nachfolger Adolf Klein's sein Dresdner Engagement an; seine erste hier gespielte Rolle war der Caligula im „Fechter von Ravenna“. Er hatte vorher von Stuttgart aus viermal in Dresden gastirt, und daß er so lebhaften Beifall fand, ist doppelt beachtenswerth, weil er eben Adolf Klein zum Vorgänger hatte, den man von Dresden nicht gern scheiden sah.

Carl Wiene ist in Wien geboren, aber er war kaum sieben Jahre alt, als seine Eltern nach Budapest übersiedelten. Er besuchte dort später das Gymnasium und sollte Ingenieur werden. Das Theater, es wurde „Maria Stuart“ gegeben, besuchte er zum ersten Male als Belohnung für eine gute Censur, jedoch noch in Begleitung eines Hauslehrers, der aber nicht verhindern konnte, daß das Theater auf den Knaben den nachhaltigsten Eindruck machte, und daß jene Vorstellung schon damals seinen späteren Lebensberuf bestimmte. Was damals alles die Seele des jungen Mannes bewegte, ist nicht wieder von ihm gewichen. Wiene selbst schreibt über jene Zeit:

Ich war berauscht. Ich konnte die Nacht nicht schlafen. Von da ab beschäftigte mich das Theater ganz und gar. Ich ging wie ein „Anderer“ umher, wie ein Träumender. Mein kleines Taschengeld verwendete ich zum Besuche des Theaters. Jeden Abend war ich darin, und mit heißem Kopfe durchlebte ich die ganze Vorstellung in der Nacht nochmals. Mein verändertes Wesen fiel den Eltern auf und um den Grund wiederholt bestürmt, würgte ich zitternd endlich die Worte heraus: „Ich will Schauspieler werden!“

Natürlich folgte dieser Erklärung ein Sturm von Entrüstung. Ich bat, ich flehte: „Ich will die großen Gedanken unserer Dichter auf der Bühne verkörpern, die Menschen durch die Kunst der Darstellung fortreißen, begeistern!“ Umsonst. Mir wurde sogar der fernere Besuch des Theaters strengstens untersagt. Ich ging aber doch hin. Und damit es nicht auffalle, besuchte ich die Nachmittagsvorstellungen. Aber diese Herrlichkeit dauerte nicht lange. Ich wurde nämlich gesehen und — verrathen. Nun erhielt ich kein Taschengeld mehr. Aber die Noth macht erfinderisch. Ich half nämlich meinen Kameraden bei ihren Schularbeiten, ließ mich mit einigen Kreuzern bezahlen und — das heißersehnte Theater war wieder erobert.

Auch dieses künstliche Gebäude stürzte zusammen. Jetzt wurde ich äußerst streng gehalten, durfte nicht mehr allein ausgehen, ja, ich wurde sogar in die Schule begleitet und von da abgeholt. Diese Tyrannei

wurde auf die Dauer geradezu unerträglich. Eines Abends verschwand ich aus dem elterlichen Hause und hinterließ ein Schreiben, daß ich nicht länger widerstehen könne und endlich meinen Vorsatz, Schauspieler zu werden, ausführe. Der Bruder meines Schulkameraden war nämlich Schauspieler; diesem klagte ich meine Sehnsucht und mein Leid, und er erwirkte mir ein Engagement bei einer reisenden Gesellschaft und mein glühendster Wunsch war erfüllt: ich war „Schauspieler" (?!) mit 16 Gulden Monatsgage.

Als ich mit klopfendem Herzen mich meinem Principal vorstellte, sah er mich eigenthümlich an und lächelte. Es muß wohl Mitleid gewesen sein. Ich war ihm nämlich zu jung für „Männerrollen" und zu — alt für Kinderrollen. Ich wurde daher in allen Kunstgattungen versucht: es ging nicht. Nach drei Wochen wurde ich gekündigt. Traurig fuhr ich nach Wien, der „Residenz" der Theateragenten, und Traurigeres sollte ich dort erleben. Ich stellte mich den hochvermögenden Herren Agenten vor und bat um Engagement. Aber da ich weder Repertoir noch „Triumphe" hatte, auf die ich mich stützen konnte, noch — Geld, so wurde ich schändlich behandelt, ja man würdigte mich kaum einer rechten Antwort.

Meine kleine Baarschaft hielt nicht lange vor, und ich begann nun meine Habseligkeiten zu versetzen und zu verkaufen. So eine nach der anderen. Schande halber wollte ich auch nicht nach Hause,

auch war ich zu stolz, um an die Eltern wegen Unterstützung zu schreiben. Eines Morgens hatte ich nur noch zwei Kreuzer. Zeitig früh schlich ich aus meiner Wohnung, um ja nicht dem Wirthe, dem ich die Miethe noch schuldete, zu begegnen. Was nun anfangen? Ich hatte absolut Nichts mehr zu versetzen oder zu verkaufen, selbst der Rock unter dem Ueberzieher war schon „aufgegessen".

Todtmüde, Verzweiflung im Herzen, Leere im Beutel und Hunger im Magen suchte ich meinen Jammer in den einsamen Auen des schönen Praters zu verschmerzen. Der Hunger wurde immer drückender, und so blieb mir denn nichts übrig, als für die letzten zwei Kreuzer, die ich mir wie ein Heiligthum für die äußerste Noth bewahren wollte, Brod zu kaufen. Und da ich vor dem Wirth wegen der schuldigen Miethe Angst hatte, nach Hause zu gehen, brachte ich die Nacht trotz empfindlicher Kälte im freien, schönen Prater zu.

Am anderen Vormittag, wie gewöhnlich, derselbe Rundgang bei den Theateragenten und wieder derselbe negative, niederschmetternde Bescheid. Was nun beginnen?! Stunde um Stunde verging und kein Ausweg zeigte sich, den quälenden Hunger zu stillen. Es schlug zwölf Uhr. Mittagszeit! Die Gassen wurden belebter, denn Alles eilte zum Essen! Wie beneidete ich armer, hungernder Junge die Arbeiter, welche Werkstätten, Fabriken und Bauplätze verließen und zu ihren, wenn auch kärglichen, Mahlen

eilen konnten. Es wurde zwei, drei Uhr. Ich begegnete nun meist lachenden, vergnügten Gesichtern, natürlich! sie kamen ja vom Essen. Einzelne hatten sogar wie zum Hohne noch Zahnstocher im Munde. Die Kaffeehäuser füllten sich mit „satten“ Menschen, Alles ging „satt“ seinem Berufe nach, nur ich hatte keinen Beruf, kein Heim und — nur Hunger, ich nur eilte planlos, hungrig in den Straßen des großen Wien umher.

Es wurde halb vier Uhr! Verzweiflungsvoll stand ich auf der Ferdinandsbrücke, welche die innere Stadt mit dem Bezirke Leopoldstadt verbindet, und schaute hinab in „die schöne blaue Donau“. Das Wasser hat wirklich etwas Magnetisches. Ich drückte die Augen zu! „Ein Sprung,“ so dachte ich, „und du hast keinen Hunger mehr! Alle Noth, aller Kummer, alle beschämende Demüthigung hat ein Ende.“ In diesem Augenblicke gedachte ich meiner Eltern und Geschwister, des Kummers und der Schande, die sie durch mich erleiden würden, der großen Liebe und Sorgfalt, die sie stets für mich gehegt und meiner grenzenlosen Undankbarkeit.

Ich riß mich aus dem schrecklichen Banne los und eilte davon. Als ich die Augen aufschlug, war Anton Ascher, der damalige Director des Carltheaters, der erste Mensch, dem ich in die Augen sah. Ich hatte ihn nie gesehen, aber ich erkannte ihn aus seinen Bildern, die in den Schaufenstern hingen. Ich war förmlich gebannt und betrachtete dieses selt-

same Begegnen als ein gutes Omen. Ich folgte ihm nach und vor dem Carltheater, in das er eben eintreten wollte, faßte ich mir ein Herz und redete ihn an: Ich sei Schauspieler, suche Engagement und böte ihm meine Dienste an. Ich zitterte am ganzen Körper. Er sah mich eine Weile stillschweigend an. Vielleicht wegen meiner Kühnheit, ihn auf offener Straße anzureden, vielleicht wegen meines bleichen, übernächtigen, vom Hunger verzerrten Gesichts, später sagte er mir aber, es sei die unheimliche Gluth gewesen, welche ihn frappirte, und die aus meinen Augen förmlich sprühte. Kurz, er forderte mich auf, mit ihm sogleich auf die Bühne zu kommen, ihm Proben meines Talentes abzulegen.

„Ich kann jetzt nicht — — —!“ würgte ich heraus, und gleich darauf rollten heiße Thränen mir über die Wangen. Er schien Situation und meinen Schmerz erkannt zu haben, denn er gab mir fünf Gulden „Vorschuß“ und beschied mich auf nächsten Vormittag auf die Bühne des Carltheaters, um ihm und den Regisseuren etwas „vorzusprechen“.

Das Blut in meinen Adern stockte! Vor freudigem Schreck wäre ich beinahe umgesunken. Ich war gerettet! Ich hatte nicht nur zu essen, sondern brauchte keine Furcht mehr vor meinem Wirthe zu haben, denn nun konnte ich ja wenigstens einen Theil der Miethe bezahlen, ja weit mehr: ich hatte endlich, endlich Aussicht auf Engagement!

Am anderen Mittag spielte ich Probe. Es waren

Scenen aus „Badekuren“ und „Sie hat ihr Herz entdeckt“, ferner die Erzählung des Mortimer und Raoul (Die Jungfrau von Orleans), und ich wurde sofort engagirt mit — 75 fl., sage fünfundsiebenzig Gulden: ein Vermögen!

Ich debutirte in Julius Rosen's „Il baccio“. Durch ein Versehen des Setzers wurde mein Name französisirt, indem er mit einem Accent aigue auf dem Zettel gedruckt erschien, und dieser Druckfehler haftet mir heute noch manchmal an, denn sehr oft werde ich, sobald ich die österreichischen Grenzpfähle überschritten, Wiené genannt und geschrieben.

Das Engagement am Carltheater brachte mir nicht viel Erfreuliches. Ich wurde als Possenliebhaber beschäftigt und in Lustspielen zweifelhafter Qualität. Eine solche Beschäftigung, ohne Förderung und Ansporn, machte mich unglücklich, ich verlor das Selbstvertrauen und war auf dem Wege, alle Begeisterung für meinen Beruf einzubüßen.

Trotzdem war es ein fürchterlicher Schlag für mich, als ich nach etwa einem Jahre gekündigt wurde. Denn Wien war für mich die Welt und mich in Wien nicht behaupten zu können, schien mir gleichbedeutend mit — Unfähigkeit.

Aus dieser Trostlosigkeit riß mich ein Engagementsantrag an das Lobetheater in Breslau, das von Lobe selbst geleitet wurde. Natürlich nahm ich an, und hier begann eine neue Aera für mich. Ich lernte künstlerisch fühlen und denken, und ich nahm

das Leben ernster. Lobe unterstützte mein Streben und „keusches Talent“ — wie er sich ausdrückte — indem er mich fleißig beschäftigte, und so erlangte ich wieder Selbstvertrauen und einige Sicherheit.“

So weit des Künstlers eigener Bericht. Hinzuzufügen ist, daß nach dem Abgang Lobe's von Breslau auch Wiene nicht mehr lange dort blieb. Er folgte zunächst einem Rufe an das Hoftheater in Hannover, wo er als Didier debutirte. Nach etwa zweijähriger Thätigkeit daselbst erhielt er einen Antrag an das Hofburgtheater nach Wien, woselbst er nach einem höchst erfolgreichen Gastspiel als Felix von Warden (Rosa und Röschen), Reinhold (Die relegirten Studenten) und als Melchthal sofort auf drei Jahre engagirt wurde.

Trotzdem Wiene am Hofburgtheater als jugendlicher Liebhaber schöne Erfolge erzielte, machte sich doch mehr und mehr in ihm der Wunsch geltend, zum Charakterfache über zu gehen, weil er dieses seiner künstlerischen Individualität entsprechender fand, und er auf dem Gebiete des Charakterspielers seine eigentliche Bühnencarrière voraussah. Aus diesem Grunde verließ Wiene nach fünfjährigem Engagement (von 1876 bis 1881) das Hofburgtheater und ging für erste Charakterrollen nach Stuttgart, wohin er nach einem Gastspiel im Juni 1880 engagirt worden war. Er spielte den Franz Moor und lieferte, wie der „Schwäbische Merkur“ damals schrieb, den Stuttgartern den Beweis, „daß die tüchtigen Charakter-

spieler doch noch nicht ganz auf dem Aussterbeetat angekommen sind; so riß er denn auch das Publikum mehr und mehr zu voller Begeisterung hin.“

Im Jahre 1888 kam Wiene als Gast nach Dresden; er trat auf als Narciß, Perin (Donna Diana), Franz Moor und Harleigh (Sie ist wahnsinnig), und seit dem April des folgenden Jahres gehört nunmehr Wiene dem Hoftheater-Ensemble an.

Carl Wiene ist ein fleißiger und denkender Schauspieler, dessen Fähigkeiten weit über die conventionellen Forderungen hinausgehen. Allen seinen Rollen ist das Bestreben aufgeprägt, in den Geist des Werkes einzudringen, und nicht Schablonen-Charaktere, sondern selbstständige aus der Dichtung herausgewachsene Charaktertypen zu zeichnen. Dieses Bestreben kommt ihm am meisten in modernen Stücken zu statten, in denen die Möglichkeit zu individualisiren mehr gegeben ist, als in klassischen Dramen, in denen man sich mehr oder weniger an eine typische Darstellung gewöhnt hat. In modernen Werken, wie z. B. Ibsen's „Volksfeind“ oder Gerhard Hauptmann's „College Crampton“ hat Wiene geradezu sensationelle Erfolge erzielt. Bei seinem Gastspiel in letzterem Stücke am Residenztheater in Hannover im Jahre 1892 berichteten die dortigen Blätter von Beifallsstürmen, welche die Räume des Theaters durchbrausten, und nach seinem Gastspiel in Wien im April 1895, als Dr. Martius in Philippi's „Wohlthäter der Menschheit“ hat Ludwig Speidel in der

„Neuen freien Presse“ warm empfohlen, den Künstler für Wien zu gewinnen.

Aehnliche Erfolge hatte Wiene in Leipzig, in Görlitz, Magdeburg, Nürnberg, Bremen, Stettin und an vielen anderen größeren Theatern, namentlich auch in Berlin in dem von ihm selbst bearbeiteten Echegaray'schen Stücke „Wahnsinn oder Heiligkeit“. Auf die Leipziger Erfolge im „Volksfeind“, „Wohlthäter der Menschheit“, „Der Andere“ (von Lindau) sei ganz besonders hingewiesen. Die „Leipziger Zeitung“, die mit solchem Lob sonst nicht verschwenderisch umgeht, schrieb Carl Wiene damals einen Erfolg zu, wie ihn nach Mitterwurzer kein anderer Charakterdarsteller beim Leipziger Publikum errungen hat. Auch der Erfolg, den Lindau's, auf gewagten Voraussetzungen aufgebautes, Stück „Der Andere“ in Dresden und Leipzig fand, ist in erster Linie der vollendeten Darstellung Wiene's zuzuschreiben.



Eduard Willi.

Eduard Willi nimmt am Hoftheater die Stellung eines Vertreters für kleine — Bedienten- 2c. — Rollen ein, und er ist in seinem zwar bescheidenen, aber doch auch nothwendigen Fach stets auf dem Posten. Seinen Lebenslauf schildert Willi, dessen Familienname Strohfuß, selbst wie folgt:

Als Sohn eines Hoteliers wurde ich 1839 in Prag geboren. Im schulpflichtigen Alter ging ich zu den „Piaristen". Der Tod meiner guten Mutter veranlaßte meinen Vater, nach Wien zu übersiedeln. Mich hatte er zu seinem Nachfolger im Hotel bestimmt, ganz gegen meine Neigung. Es verkehrten bei uns viele Aerzte, und diese weckten in mir große Vorliebe für den medicinischen Beruf. Dem mußte ich entsagen, da mein Vater plötzlich starb und mich das Schicksal im Alter von sechszehn Jahren der Nothwendigkeit gegenüberstellte, aus eigener Kraft den Kampf ums Dasein aufzunehmen. Der häufige Besuch des K. K. Hofburgtheaters begeisterte mich für die dramatische Kunst, und oft hatte ich, in Folge meines Talentes, Gelegenheit, auf der Bühne des Barons Paspoulati (ein von der Elite der Wiener kunstsinnigen Gesellschaft gern besuchtes Privattheater)

die Kunst dilettirend auszuüben. Immerhin erwarb ich mir dort schon einige Bühnengewandtheit. Nebenbei nahm ich dramatischen Unterricht bei dem Hofburgschauspieler Just (auch Lehrer von Lewinsky).

Im Jahre 1857 wurde ich dem Director des Burgtheaters, Heinrich Laube, vorgestellt, um vor demselben und seinen Regisseuren, den Altmeistern deutscher Schauspielkunst, Löwe, Laroche, Anschütz, Probe zu spielen. Nachdem ich die große Scene des Melchthal aus dem „Tell" und Scenen des Felix von Warden aus „Rosa und Röschen" gespielt, engagirte mich der damalige Intendant, Graf Lanskransky, für kleine Rollen für das K. K. Hofburgtheater. Nun durfte ich, der Achtzehnjährige, mitwirken in dem altehrwürdigen Raum, der vielen Geschlechtern eine Stätte edlen, künstlerischen Genusses war, und mit dem viele herrliche Erinnerungen verknüpft sind, neben Fichtner, Josef Wagner, Gabillon, Baumeister, Beckmann, Sonnenthal, Lewinsky, Julie Rettich, Zerline Würzburg-Gabillon, Friedericke Goßmann, Auguste Wilbrandt-Baudius, Amalie Haizinger, der „Mama der Burg".

Während der Ferien gastirte ich in Baden bei Wien, Reichenberg, Brünn, Preßburg in jugendlichen Heldenrollen und fand viel Beifall, daher genügte mir die Beschäftigung an der Hofburg bald nicht mehr; nach dreijährigem Engagement daselbst erbat ich meine Entlassung. Mein erstes Engagement als jugendlicher Held und Bonvivant führte

mich nach Reichenberg i. B., dann nach Linz, Karlsbad, Augsburg, Nürnberg, Brünn, wo ich neben Charlotte Wolter vom Hofburgtheater als Gast den Troilo in „Isabella Orsini" spielte, ebenso in Preßburg. Bei meiner dreijährigen Wirksamkeit am Städtischen Theater in Preßburg ging ich in das gesetzte Fach über, in welchem ich ebenfalls viel Glück hatte, besonders in Rollen wie Ramiro in „Schule des Lebens", Rochester in „Waise aus Lowood", Graf Waldemar u. s. w. — In Städten wie Linz, Olmütz, Aachen, Posen, Königsberg, Heidelberg, Kiel, Hannover spielte ich mit Erfolg neben Charlotte Frohn, Louise Ehrhardt, Marie Seebach, Anna Haverlandt und Clara Ziegler.

Bei Engagementswechsel führte mich mein Weg einige Male über Dresden, für welches ich eine große Vorliebe gewann, die mich bestimmte, daselbst mein Daheim zu gründen. Da ich durch Engagements nach Auswärts oft und lange von meiner Familie getrennt war, bemühte ich mich um Engagement am hiesigen Hoftheater, für dessen Leiter und Künstler mich von jeher eine große Verehrung beseelte. Nach einem Probespiel vor dem seligen Oberregisseur Albrecht Marcks und dem Regisseur Richelsen wurde ich vom Grafen Platen engagirt und ich bin stolz, wenn auch in bescheidener Stellung, doch dem Ganzen des Dresdner Hoftheaters anzugehören.

Adolf Winds.

Adolf Winds gehört zu denjenigen jüngsten Mitgliedern des Hofschauspiels, die zur Ergänzung des etwas lückenhaft gewordenen Personals vom „neuen Kurs“ herangezogen worden sind. Auch in Winds hat sich die glückliche Hand der Theaterleitung gezeigt, denn man hat in ihm eine tüchtige, verwendbare Kraft gefunden, wie sie uns hier vielfach gefehlt hat. Den vortrefflichen Eindruck, den Winds bei seinem Gastspiel als Tell, Don Manuel (Galeotto) und als Octavio im August 1894 gemacht hat, verstand er auch, inzwischen aufrecht zu erhalten. Die Kritik hat über die von ihm bisher gespielten Rollen nur lobenswerthes zu sagen gewußt.

Am Hofburgtheater in Wien, dem Winds zuletzt angehört hat, waren ihm vortreffliche Vorbilder gerade für sein Fach gegeben, und die Gelegenheit, z. B. von einem Baumeister zu lernen, hat der strebsame Künstler sich nicht entgehen lassen. Ende Juni 1895 verabschiedete sich Winds vom Hofburgtheater als Srewsbury, und am 28. August trat er als Götz seine neue Stellung zu Dresden vielversprechend an. Seine hohe Gestalt, sein schönes, kraftvolles Organ,

verständnißvolles Spiel, wie überhaupt seine ganze vortheilhafte Bühnenerscheinung, machten bisher in jeder Rolle, die Herr Winds spielte, sich sehr zu seinen Gunsten geltend.

Im übrigen sei nachstehend dem Künstler selbst das Wort ertheilt:

In Wien am 10. Februar 1856 geboren, wurde ich nach Absolvirung der Realschule durch den frühzeitigen Tod meines Vaters zum kaufmännischen Beruf bestimmt. Allein die Lust am Fabuliren regte sich schon früh, nur war das Ziel noch verhüllt. Da, bei dem ersten Besuch des Burgtheaters, man gab „Hamlet" mit Josef Wagner in der Titelrolle, wurde es mir klar: Schauspieler wollte ich werden! Die „üblichen" Hindernisse waren freilich da, aber wer hat sie nicht besiegt, der ernstlich zum Theater wollte? So trat ich denn zu Anfang des Jahres 1873, nach einer Prüfung durch Lewinsky, in das damalige „Conservatorium für dramatische Kunst" des Burgschauspielers Kierschner ein. Den Beginn meiner schauspielerischen Thätigkeit rechne ich aber erst von dem Zeitpunkte an, als ich die Bildungsstätte verließ, um am 28. März 1874 in Saaz in Böhmen zum ersten Male vor ein fremdes Publikum zu treten. Die serbische Schauspielerin Fräulein Jelenska versuchte sich dort in deutscher Sprache, sie gab die „Grille" und brauchte einen Landry. So begann ich sogar mit einem „Gastspiel"! und noch dazu in einer Gegend, wo Hopfen

und Malz gedeiht! Die Erlebnisse dieses Gastspiels waren freilich merkwürdig genug, allein Erzählungen dieser Art gleichen sich trotzdem nur zu sehr.

Um den heimischen Dialect völlig los zu werden, ging ich dann gleich in den hohen Norden, an das Sommertheater in Stralsund, im Winter nach Posen, dann nach Rostock zu dem trefflichen Talentbildner Director Deutschinger. 1876 wurde ich von Director Pollini an das Stadttheater in Hamburg als jugendlicher Liebhaber engagirt, im April 1877 absolvirte ich ein Gastspiel am Hoftheater in Dresden, wo ich als Tempelherr und Ferdinand aufzutreten die Ehre hatte. Allein, es war schon damals klar, daß ich mich zum jugendlichen Liebhaber nicht eignete, und so nahm ich ein Engagement an das Hoftheater in Oldenburg an, wo ich in zwei Jahren das ganze Fach der ersten Helden zu spielen Gelegenheit fand. Otto Devrient berief mich im Sommer 1880 nach Berlin, wo ich, alternirend, durch zwei Monate in seiner Faust-Einrichtung: „Mysterium in zwei Tagewerken" im Victoriatheater als Faust erschienen bin. Auch auf Devrient's Gastspielfahrten in Leipzig, Breslau, Düsseldorf ꝛc. habe ich ihn zum Oefteren in dieser Eigenschaft begleitet.

Erwähnenswerth an dieser Berliner Faust-Einrichtung war der Umstand, daß sich der damalige Kronprinz, der spätere Kaiser Friedrich, in hohem Maße für sie interessirte. Er sah sich sieben Doppelvorstellungen mit an, verbrachte mithin volle vier-

zehn heiße und lange Sommerabende im Theater von Anfang bis zum Schluß der Vorstellungen.

Der Erfolg dieser Aufführungen reizte den ehemaligen Director der Oper, Herrn M. Ernst, im Victoriatheater im Winter 1881 eine Stätte für klassische Vorstellungen zu schaffen, allein der Versuch mißlang. Mir, der ich unter seiner Direction engagirt war, wurde die Gelegenheit, mich zum ersten Male in meinem gegenwärtigen Fach, dem der Heldenväter, zu versuchen. So spielte ich bei der ersten Aufführung der „Karolinger" unter Wildenbruch's eigener Regie den Kaiser Ludwig.

Nun folgten Engagements an den Hoftheatern in Petersburg, Karlsruhe (drei Jahre) und Cassel (vier Jahre). Im Februar 1891 gastirte ich auf Einladung des Directors Burkhardt am K. K. Hofburgtheater in Wien, und zwar in den Rollen: Präsident (Kabale und Liebe), Stauffacher und de Silva (Uriel). Mein Engagement währte vier Jahre; ich spielte außer den genannten Rollen noch Thoas, Cäsar, Warwik, Alba, Saladin, Burgund u. s. w.

Auch in Dresden dürften sich dem Künstler, der bis jetzt nur erst wenige Male in größeren Rollen sich zu zeigen Gelegenheit hatte, noch eine Reihe größerer Aufgaben mit der Zeit darbieten.



Hans Zillich.

Als Sohn des damaligen Majors und Bataillons-Commandeurs im 4. Infanterie-Regiment Nr. 103 ist Zillich am 17. August 1872 in Bautzen geboren. Zum Theater steht er in nahen verwandtschaftlichen Beziehungen, denn seine Mutter ist eine geborene Stägemann, deren Brüder die beiden Theaterdirectoren Max und Eugen Stägemann sind. Zillich ist ferner Großneffe Emil Devrient's, denn seine Großmutter war dessen Schwester.

Den ersten Schulunterricht empfing Zillich, nachdem sein Vater als Bezirks-Commandeur nach Pirna versetzt worden war, an der dortigen Seminarschule, später besuchte er die Realschule und darauf das Progymnasium in Meißen, von wo er auf die Fürstenschule nach Grimma kam, der er bis zum Maturitätsexamen treu blieb.

In erste Berührung mit dem Theater kam Zillich in Leipzig, als Booth dort den Lear spielte. Der damals etwa zwölfjährige Knabe soll nach Schluß der Vorstellung auf die Bühne gerannt sein und nicht eher geruht haben, bis er dem Meister die Hand hatte küssen dürfen. Diese Heldenthat hatte

übrigens für den jungen Zillich den Erfolg, daß seine Eltern ihn nicht wieder das Theater besuchen ließen.

Auf der Fürstenschule wurde das Talent des jungen Mannes vielleicht unbewußt durch Professor Poeschel gefördert, der ihm in den deutschen Unterrichtsstunden öfters deklamatorische Aufgaben zuwies, und der ihn auch zuerst öffentlich auftreten ließ, gelegentlich der Abendunterhaltungen, deren die Fürstenschule stets mehrere im Jahre veranstaltet. Als dann bei Gelegenheit der Einweihung der neuen Fürstenschulgebäude Sophocles' „Antigone“ in griechischer Sprache aufgeführt wurde, spielte Zillich den Kreon, und der damit erzielte Erfolg, sowie der als Orest in Goethe's „Iphigenie“ gelegentlich der Königsgeburtstagsfeier ließen in ihm den Gedanken reifen, Schauspieler zu werden. Von nun an beschäftigte er sich mehr mit Schiller und Shakespeare, als mit den Klassenaufgaben, und nur widerstrebend folgte er dem Wunsche der Eltern, in Leipzig Jura zu studiren. Endlich waren diese doch zu bewegen, ihre Einwilligung zum Schauspielerberufe des Sohnes zu ertheilen. Die Leipziger Pandektisten wurden mit dem Hofschauspieler Jaffé in Dresden vertauscht, und nach achtmonatlichem Studium konnte Zillich im September 1894 sein erstes Engagement am Altenburger Hoftheater annehmen. Er spielte Rollen wie Dunois, Leicester, den Hüttenbesitzer 2c., und es wurde ihm auch die Anerkennung zu Theil, nicht nur im

Hause des kunstsinnigen Obersten Baumbach vor dem Herzog und der Prinzessin Therese zu lesen, sondern zu Soiréen als Vorleser an den Hof gezogen zu werden.

Schon bevor Zillich sein Engagement in Altenburg angetreten hatte, durfte er auf der Neustädter Bühne Probe sprechen; das ihm damals in Aussicht gestellte Engagement ist ihm nach Ablauf der Saison in Altenburg zu Theil geworden, denn seit dem 1. September 1895 gehört Zillich dem Verbande des Dresdner Hoftheaters an.



Die
Königl. musikalische Kapelle.

Die Dresdner Königl. musikalische Kapelle genießt einen Weltruf, und unstreitig ist sie in ihren Leistungen eine der künstlerisch vollendetsten Kapellen, die es giebt. Wenn man am Dresdner Hoftheater noch so viel zu tadeln fand, die musikalische Kapelle stand immer über jeden Tadel erhaben, unantastbar da. Ihre Mitglieder sind durchgängig Künstler in ihrem Fache. Aber das ausschließlich macht noch nicht den größten Werth aus. Dieser ist vielmehr in dem beseelenden Element der geistigen Leitung zu suchen, die nunmehr seit mehr als zwanzig Jahren in den Händen Ernst Schuch's liegt. Seine eminenten Leistungen als Kapellmeister haben Schuch zu dem Titel eines Königl. Sächsischen Hofrathes, im Jahre 1889 auch den eines Generalmusikdirectors eingebracht. Neben Schuch wirkt in der Leitung der Kapelle noch Hofkapellmeister Hagen und der Königl. Musikdirector Friedr. von Schreiner, der seit dem 1. September 1893 an Stelle des verstorbenen Riccius auch zum Chordirector ernannt wurde.

Auf das ziemlich zahlreiche Mitglieder-Personal der Kapelle im einzelnen näher einzugehen, würde

zu weit führen, zumal naturgemäß, besonders in den unteren Stellen, ein häufiger Wechsel stattfindet. Im allgemeinen stellt sich die Bewegung innerhalb der Kammermusiker-Stellen seit dem Jahre 1888 wie folgt dar: Pensionirt, abgegangen, oder gestorben: Rich. Müller, am 1. April 1888 pensionirt; Albert Kuhnert, am selben Tage pensionirt, am 22. October 1894 gestorben; Alfred Kastner, am 1. November 1889 engagirt, am 31. Juli 1890 abgegangen; Bruno Keyl, der 1889 zum Professor ernannt, am 30. September 1890 pensionirt; Margarethe Stahl, am 1. August 1890 als Harfenistin angestellt, am 30. Juni 1892 abgegangen; Emil Bähr, am 31. December 1890 pensionirt; Anton Plunder, am 31. December 1890 pensionirt, am 6. Juli 1893 gestorben; Herm. Kötzschke, am 16. December 1890 pensionirt, am 9. September 1892 gestorben; Friedr. Demnitz, am 2. April 1890 gestorben; Hübler, am 31. October 1891 pensionirt, am 14. April 1893 gestorben; August Bruns, am 30. September 1892 pensionirt; Wilhelm Ehrlich, am 30. September 1892 pensionirt; Adolf Schulze, am 30. September 1892 pensionirt, 1895 gestorben; Moritz Karasowsky, am 20. April 1892 gestorben; Carl Alberstötter, am 1. Februar 1893 engagirt, 1895 abgegangen; Ludwig Stein, am 31. Januar 1893 pensionirt; Julius Kaiser, am 19. October 1893 gestorben.

Angestellt wurden im Laufe derselben Zeit außer

den in den folgenden Blättern angeführten Herren noch folgende, bezüglich deren nähere Daten nicht zu ermitteln waren: Carl Meißner (Trompeter) am 1. Januar 1888 als Aspirant angestellt, am 1. October 1892 zum Kammermusiker ernannt; Richard Köhler (Waldhornist) am 1. October 1888 angestellt, am 1. October 1892 zum Kammermusiker ernannt; Ernst Schmidt (Fagottist) 1889 Aspirant und am 1. Februar 1893 Kammermusiker geworden; Hermann Lange (Klarinettist) am 1. Juli 1890 als Kammermusiker angestellt; Gustav Schneider (Klarinettist) am 1. October 1890 als Kammermusiker angestellt; Gustav Debout als Aspirant; Alfred Lehmann (Violinist) als Aspirant; Max Schelle als Expektant; August Prée als Aspirant; Ernst Zeisig als Aspirant; Carl Blochwitz als Aspirant; Theodor Kaiser als Aspirant.

Befördert oder ernannt wurden: Reinhard Baier (Waldhornist) 1888 zum Kammermusiker, Hermann Strauß (Fagottist) 1889 zum Kammermusiker, Otto Schwarz (Flötist) am 1. Januar 1891 zum Aspiranten, Ewald Schreiter (Violinist) am 1. October 1891 zum Kammermusiker, Max Uhlemann (Waldhornist) am 1. November 1891 zum Kammermusiker, Albin Bauer (Flötist) am 11. April 1892 zum Kammervirtuosen, Hugo Keyl (Contrabassist) am 1. Mai 1892 zum Kammermusiker, Arthur Kircheisen am 1. Februar 1893 zum Aspiranten, Gustav Richter (Violinist) am 1. September 1893 zum

Kammermusiker, Oswald May (Waldhornist) am 23. April 1893 zum Kammervirtuosen, Adolf Fricke (Trompeter) am 23. April 1893 zum Kammervirtuosen, Edmund Kretschmer am 1. Februar 1894 zum Kapellmeister, Hermann Held (Contrabassist) am 1. September 1894 zum Kammermusiker und Frau Melanie Bauer-Ziech (Harfenistin) am 23. April 1894 zur Kammervirtuosin.



Henri Petri.

Unter den Violinvirtuosen der Gegenwart nimmt Concertmeister Henri Petri eine der ersten Stellungen ein, und in Dresden ist Petri neben Meister Rappoldi der gefeiertste Künstler seines Instrumentes. Unter den Bewerbern um die bis dahin von Josef Lauterbach (pensionirt am 30. April 1889) versehene Stellung eines Concertmeisters in der Königl. musikalischen Kapelle zu Dresden, trug Henri Petri, der damalige Concertmeister der Gewandhauskapelle in Leipzig, den Sieg davon. Vom 1. Mai 1889 ab ist Petri in Dresden angestellt. Die Leipziger musikliebenden Kreise sahen den ausgezeichneten Künstler nur sehr ungern scheiden, der seit 1882, seit dem Abgange Schradieck's am Gewandhause, jener weltberühmten Pflegestätte der Musik, als erster Künstler wirkte. Petri war der erklärte Liebling des musikalischen Leipzig; die Zahl seiner Dresdner Verehrer steht hinter jenen nicht zurück.

Henri Petri ist Holländer von Geburt. Seine Wiege stand in Zeyst, woselbst er am 5. April 1856 im Hause des Großvaters, des Organisten an der

Hauptkirche in Zeyst, geboren wurde, während sein Vater als erster Oboist im städtischen Orchester zu Utrecht wirkte. Er entstammt einer echten und alten Musikerfamilie, denn auch unter seinen Vorfahren weiter hinauf befanden sich tüchtige Musiker. So lag denn von Natur aus die musikalische Begabung in ihm, und es bedurfte nur einer richtigen Schule, um das schlummernde Genie zur höchsten Entfaltung kommen zu lassen. Diese Schule fand sich, und so ist Petri eine Zierde nicht nur der Geigerzunft, sondern der musikalischen Welt überhaupt geworden.

Den ersten Unterricht in der Musik erhielt Petri, wie das ziemlich selbstverständlich ist, von seinem Vater, der den eine ungewöhnliche musikalische Veranlagung zeigenden Henri im Violin- und Klavierspiel unterrichtete. Später, etwa von seinem neunten Jahre ab, kam er zu einem Concertmeister Dahmen, der ein tüchtiger Künstler und vorzüglicher Lehrer gewesen sein soll, und der sich des jungen Henri in wahrhaft väterlicher Weise angenommen hat. Außer der zunächst künstlerischen Erziehung des talentvollen Petri, übernahm er sogar dessen menschliche Erziehung, denn er sorgte auch für den verwaisten Knaben, als dessen Vater im Jahre 1866 einer Cholera-Epidemie zum Opfer gefallen war.

„Unter Dahmen's verständnißvoller Leitung," so schreibt die „Allgemeine Modenzeitung" (Nr. 45 vom 4. November 1889) über Petri bei seinem Abgang von Leipzig, „entfaltete sich das Talent des

Knabens so wunderbar, daß er schon mit zwölf Jahren in den größeren Städten Hollands auftreten konnte und schöne Erfolge errang.“ Im Jahre 1871 trat eine entscheidende Wendung in des jungen Künstlers Geschicke ein. Der König der Niederlande hatte sich entschlossen, einige besonders begabte Kunstjünger seines Landes auf seine Kosten ausbilden zu lassen, und er beauftragte mit der Prüfung eine aus den ersten niederländischen Musikern bestehende Kommission. Diese ertheilte dem jungen Petri den ersten Preis. Dadurch wurde dieser in den Stand gesetzt, die eben neu gegründete Hochschule der Musik in Berlin zu besuchen und den Unterricht Joachim's, dieses „Königs der Geiger“, zu genießen. Leider mußte er Berlin schon 1872 wieder verlassen, um, einem bestimmten Wunsche des Königs von Holland entsprechend, am Königl. Conservatorium in Brüssel seine Studien fortzusetzen. Er sollte hier seine weitere Ausbildung unter Henri Vieuxtemps erhalten. Dieser aber befand sich damals schon schwer leidend in Algier, und Wieniawsky, der ihn ersetzen sollte, konnte nicht so bald in Brüssel eintreffen. Dem jungen Künstler wurde um seine Zukunft bange; mit inständiger Bitte wandte er sich an seinen königlichen Gönner, ihm doch die Rückkehr nach Berlin zu gestatten, was dieser endlich gewährte. Voll Freude wanderte der junge Mann wieder nach der deutschen Reichshauptstadt, um sich hier von Neuem unter die Leitung seines vergötterten Lehrers zu

stellen. Mit rastlosem Eifer arbeitete er an seiner künstlerischen Vervollkommnung, den höchsten Kunstidealen zustrebend, und, als echte Künstlernatur, stets strenge Selbstkritik übend. Als das ihm von seinem Landesherrn bewilligte vierjährige Stipendium zu Ende ging, ermöglichten ihm kunstliebende Freunde in der Heimath eine Fortsetzung seiner Studien in Berlin. Meister Joachim zählte den jungen Niederländer bald zu seinen besten und bevorzugtesten Schülern, und bezeugte ihm bei jeder Gelegenheit eine herzliche, freundschaftliche Theilnahme. Nach vollendeter Ausbildung nahm Joachim den jungen Künstler mit nach London, führte ihn dort in den ersten Häusern der englischen Aristokratie ein, spielte mit ihm bei Hofe Spohr's Duette und Bach's Doppelconcert und übertrug ihm auch die Leitung des Orchesters, wenn Joachim selbst solistisch auftrat. Er verschaffte ihm Gelegenheit, sich in den Concerten in St. James Hall und im Krystallpalast unter lebhaftem Beifall hören zu lassen.

Joachim gedachte dem jungen Freunde in der großen, britischen Metropole eine feste Stellung zu begründen, Petri aber zog es mit aller Macht des Herzens nach Deutschland zurück. Dort nahm er eine Concertmeisterstelle in der Hofkapelle des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen an und gründete sich einen eigenen Herd. Im Jahre 1880 folgte er in gleicher Eigenschaft einem Rufe an die Königliche Kapelle in Hannover, von wo er zwei Jahre

später in die zweite Concertmeisterstelle des Gewandhausorchesters in Leipzig einrückte.

Wie sehr auch große Orchester, wie die genannten, hervorragende Geiger von der Art Petri's gebrauchen, und wie groß auch des Künstlers Verdienste im Orchester sind, so liegt doch immerhin das Schwergewicht seiner Künstlerschaft außerhalb der Orchesterthätigkeit in dem solistischen Wirken, das die künstlerische Individualität des Musikers doch auch erst zum eigentlichen Ausdruck bringt.

In den ersten Concertsälen Deutschlands wie des Auslandes hat Petri Triumphe gefeiert und feiert er sie noch. Sein Spiel athmet, ganz abgesehen von der brillanten Technik, dieselbe klassische Ruhe und Vornehmheit, die man an seinem Meister so bewundert, und im Ton übertrifft er ihn vielleicht noch an Weichheit und poetischem Charakter. Wie Sphärenklänge schmeicheln sich seine Töne in die Herzen der Hörer, um sie in Andacht versinken zu lassen. Es liegt etwas Ueberirdisches, Weihvolles in seinem Spiel, das die Seele füllt und erhebt, ohne daß man in Worten Rechenschaft für seine Stimmung und Empfindung zu geben vermöchte.

Petri's solistische Thätigkeit zeigte sich in besonders glanzvollem Lichte in der Triovereinigung: Petri, Margarethe Stern, Frhr. von Liliencron, die neben dem Rappoldi-Quartett seit Jahren die vornehmsten Genüsse der Dresdner Musikwelt bilden, und die sich durch stilvolle Aufführung klassischer

Meisterwerke ein hohes künstlerisches Verdienst erworben hat. Ferner äußert sich auch Petri's musikalischer Geschmack und seine künstlerische Bildung in seinen Compositionen, Concertstücken und Etüden für Violine, sowie in reizenden, viel gesungenen Liedern.

Seiner ausgedehnten Lehrthätigkeit, sowohl privatim wie auch als Lehrer an der Schneider'schen Musikschule, sei hier nicht minder rühmend gedacht.



Georg Pittrich.

Georg Pittrich, der Dresdner Mascagni, wie er von der „Dresdner Zeitung" einmal genannt wird, ist am 22. Februar 1870 in Dresden geboren. Sein Vater war damals beim amerikanischen Klub angestellt, und da jener Tag auch der Geburtstag des damaligen Präsidenten der Vereinigten Staaten, George Washington, ist, der von dem Klub festlich begangen wurde, so erhielt der neue Weltbürger in der Festfreude den Namen George Washington Pittrich. Eine greifbare Erinnerung an das Vorkommniß besitzt Pittrich in einem silbernen Becher mit entsprechender Widmung, den ihm der genannte Klub zu seinem ersten Geburtstag geschenkt hat.

Erst verhältnißmäßig spät, mit zwölf Jahren, erhielt Pittrich den ersten musikalischen Unterricht, und zwar Klavierstunde. Die in dem jungen Manne schlummernde geniale Anlage wurde dadurch bald geweckt, und es richtete sich sein sehnlichster Wunsch auf den Besuch des Conservatoriums, der denn auch im 14. Jahre in Erfüllung ging. Freilich war ihm das Studium nicht leicht gemacht, und es ging für die unbemittelten Eltern nicht ohne große Opfer,

für den Conservatoristen nicht ohne allerlei Entbehrungen ab.

Aber es zeigte sich bald, wie richtig man die Musik als den einzigen Lebensberuf für Pittrich erkannt hatte, denn er war bald der Stolz des Conservatoriums und seiner Lehrer, unter denen sich Namen finden wie Wüllner, Höpner, Braunroth, Draeseke, Hagen, Roth, Kirchner u. A. Schon 1888, nach erst ein und einhalbjährigem Orgelstudium bei Meister Höpner, erhielt Pittrich den vom Rath zu Dresden gestifteten Orgelpreis, und im nächsten Jahre trug er auch das Reifezeugniß als Organist nach Hause. Nun gab er — noch während des weiteren Studiums — und zwar meist zu wohlthätigen Zwecken in der Provinz zahlreiche Kirchenconcerte, die den Ruf des 19jährigen Künstlers zuerst in weitere Kreise brachten.

Als Pittrich Ostern 1890 das Conservatorium verließ, erhielt er die höchste Auszeichnung, das Preiszeugniß, außerdem den Preis für Componisten und — neben dem Organisten-Reifezeugniß — noch die Reifezeugnisse als Pianist, Componist und Dirigent.

Namentlich als Pianist und Begleiter war Pittrich schon während der letzten Zeit seines Studiums sehr gesucht, und in zahlreichen großen und kleinen Concerten hat er als pianistischer Begleiter mitgewirkt und die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt immer mehr auf sich gelenkt, namentlich, da auch schon





Henri Petri. Georg Pittrich.
Arthur Kreyssig. Edmund Kayser. Paul Bauer. Arthur Meissner.
Weissbach. Fritz Nusser. Ritter-Schmidt. Ernst Teutscher. Reinhold Werner.
Hermann Kutzschbauch. Emil Teuchert. Carl Braun. Walter Drechsler. Krömer.
F. Schramm. Gust. Heimann. Wilh. Köcher. Georg Pietzsch.

eigene Compositionen von ihm erschienen, die vom Publikum, wie von der Kritik in gleichem Maße günstig aufgenommen wurden. Auch begleitete Pittrich wöchentlich durchschnittlich 10—12 Stunden in den Gesangsstunden am Conservatorium, und wenn man dazu bedenkt, daß er, um sich Einiges zu verdienen, auch nach Kräften Privatstunden gab, so läßt sich einsehen, wie ernst und angestrengt die Jugend des jungen Pittrich gewesen ist, und es ist nur zu bewundern, daß er noch Kraft genug fand, für seine theoretischen Arbeiten die Nacht zu Hilfe zu nehmen. Ueberhaupt sind seine zahlreichen, zum Theil großen Compositionen in der Nacht entstanden, da der Tag den jungen Mann fast nur in der ausübenden Thätigkeit des practischen Musikers sah.

Die Anerkennung seines ungewöhnlichen Talentes und die Belohnung für den ausdauernden Fleiß blieben aber auch nicht aus, denn unmittelbar vom Conservatorium weg erhielt Pittrich Ostern 1890 die Stellung eines Correpetitors am Königl. Hoftheater für den zum Chordirector ernannten Herrn von Schreiner, den Pittrich auch schon in der letzten Zeit seines Studiums aushilfsweise vertreten hatte.

Am Hoftheater hat sich Pittrich glänzend bewährt. Ein Beweis für das Vertrauen, das der 21jährige Musiker genießt, liegt darin, daß ihm Ostern 1891 von der Generaldirection der Auftrag zu Theil wurde, eine Musik zur „Jungfrau von Orleans“ zu componiren, welchem Auftrag er sofort

und zur allgemeinen Zufriedenheit nachkam, und für den er sein erstes Componistenhonorar erhielt. Die Musik studirte der Componist selbst ein, und im December dirigirte er auch selbst die Vorstellung.

Im Jahre 1895 componirte Pittrich ebenfalls im Auftrage der Generaldirection eine Musik zu „Was Ihr wollt", bestehend in einer frisch melodiösen, stilvollen und vortrefflich instrumentirten Ouverture, einer stimmungsvollen Illustration der ersten Scene, einleitenden Vorspielen zu den folgenden beiden Acten und zwei dem Narren zugetheilten Liedern, von denen eines besonders originell ist. Auch diese Musik hat Pittrich, Weihnachten 1892, selbst einstudirt.

Aber nicht nur durch diese beiden Compositionswerke, sondern auch durch eine Reihe anderer Stücke hatte sich Pittrich inzwischen einen Namen gemacht. Schon im Juli 1890 hatte der Klarinettist M. Oppitz mit dem Vortrag eines Pittrich'schen Klarinetten-Concertes in Berlin den Mendelssohn-Preis errungen, und die im Herbst 1891 erschienenen Lieder „Wiegenlied" und „Mägdlein, nimm dich in Acht" (der Kammersängerin Frau Schuch gewidmet), waren sofort populär und sind es bis heute geblieben.

Besonders bemerkenswerth ist die aus dem Jahre 1892 stammende G-moll-Fantasie für Klavier und Streichorchester, die beim 10. Uebungsabend des Tonkünstlervereins unter Herrn von Schreiner's Leitung aufgeführt wurde, wobei Pittrich den Klavier-

theil selbst spielte. Ferdinand Gleich schrieb über das Werk im „Anzeiger": „Für das Erfindungstalent Pittrich's spricht die frische, leicht eindringliche Melodik. Was der Componist sagt, ist Ergebniß unmittelbarer Eingebung: wie er es sagt, beweist einen bedeutenden Grad musikalischer Intelligenz, die wirkungsvolle Behandlung des concertirenden Klaviers und des Orchesters spricht für die geübte Hand und die lebhafte Phantasie des durchgebildeten Musikers."

Besonders reich an künstlerischen Erfolgen war für Pittrich das Jahr 1893, denn es brachte, angeregt durch das Gotha'sche Preisausschreiben, seine einactige Oper „Marga" (Text von Spieß). Wenn nichts vorher, so legte diese Oper den Beweis von dem Fleiß und der Schaffenskraft Pittrich's ab. Neben seiner angestrengten Thätigkeit als Correpetitor, außer der Pittrich in der Oper die Orgel spielt und die Musiken hinter der Scene dirigirt, sowie in den großen Künstlerconcerten fast immer die Klavierbegleitung ausführen muß, brachte er es zu Wege, noch nach des Tages und des Abends Arbeit in den Nächten eine Oper zu componiren, die zwar in Gotha keinen Preis erhielt, die aber unter den acht besten genannt wurde, und die am 9. Februar 1894 unter Schuch's persönlicher Leitung am Dresdner Hoftheater gegeben wurde und einen vollen Erfolg erzielte, den die Dresdner Kritik mit seltener Einmüthigkeit constatirte.

Die einfache Handlung stellt eine von Leidenschaft bewegte Episode aus dem Leben des bulgarischen Volkes zur Zeit der türkischen Herrschaft dar. Marga kommt aus Rumänien nach dem Schipkapaß, um den Verführer ihrer Schwester zu suchen, die sich mit ihrem Kinde getödtet und auch die Mutter ins Grab gezogen hat. Sie findet, ohne ihn zu kennen und selbst ungekannt, den Sohn des Verführers, Manal. Beide lieben sich, und er verspricht, die Schwester rächen zu helfen. Beim Erntefest sieht Manal's Vater, Vasil, die schöne Fremde, auch er liebt sie, da hört Marga seinen Namen, und sie erkennt den gesuchten Verführer der Schwester. Ursprünglich ersticht Marga den Alten, nach geänderter Fassung aber übergiebt Vasil reuevoll Haus und Hof dem Sohn, um selbst als Einsiedler in den Wäldern zu leben.

Ueber den musikalischen Theil der Oper möge eine Stelle aus der Kritik von Ludwig Hartmann in der „Dresdner Zeitung" hier folgen:

„Eine neue Oper ist ein Ereigniß, denn es wiederholt sich etwa sechsmal nur in Jahresfrist. Ein Opernerfolg ist noch seltener, er ist unberechenbar. Gestern aber hat die Hofbühne ihn erlebt. Als nach den Schlußklängen der Oper „Marga" von G. Pittrich der Vorhang fiel, ließ sich das Publikum, das schon mitten in sehr schöne Musikstücke hinein mehrfach störend applaudirt hatte, nicht länger halten, es wollte den glücklichen heimischen

Componisten haben, und als er, ein blutjunger, mit bloßen Augen kaum sichtbarer, bescheidener Musiker, endlich erschien — zuerst war man geneigt, Herrn Arno Spieß, den Textdichter, der zuerst erschien, für ihn zu halten — da klang es förmlich jubelnd herzlich durch das Haus. Man würde das einen wohlverdienten Lokalerfolg nennen — und es wäre gar nichts Schlimmes dabei — wenn nur die Musik nicht Töne anschlüge, die mit Lokalrücksichten nichts zu schaffen haben. Herr Pittrich ist ein ganz bedeutendes Talent. Vor Allem muß man sich wundern, wo ein junger Mensch, der vermuthlich in ärmlichen Verhältnissen am Orte aufwuchs und nichts von der Welt kennt, den fein abgestimmten Kunstgeschmack her hat. Die Gunst Schuch's war die Sonne, die ihm lachte. Im übrigen tacet. Wenn Leoncavallo, wie er uns erzählte, vom siebzehnten Jahre ab sein Brod sich suchen mußte, so besaß er den Leichtsinn der wälschen Rasse. Er lebte stundengebend und bänkelsingend — wie er sagt — in Rom, in London, in Paris, in Kairo. Es ist kein Wunder, wenn der Fünfunddreißigjährige die klügsten und wirkungsreichsten Erfahrungen sammelte. Aber wir guten Deutschen sitzen brav fest. Wir lieben die Kunst platonisch. Woher also hat Herr Pittrich diese Fülle der Phantasie? Den Instinkt für das Colorit hat er als Kind des Orchesters, das verwundert weiter nicht. Aber die subtile Stimmung? Das nennt man eben Talent. Das Talent ist vielfach

die Kunst, zu errathen, was man nicht weiß. Schon in der 1000 Meter zu langen Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans“ hat uns der junge Herr voriges Jahr imponirt. Hier in seiner Oper ist er noch beträchtlich fortgeschritten.

Bereits das Vorspiel bietet einen aristokratischen Musikgenuß. Das kurze Stück ist vorzüglich stimmunggebend und von ergreifender Schönheit. Von wunderbarem Reiz sind an sich alle Instrumentalschilderungen. Herr Pittrich vermittelt, was die Opernform betrifft, zwischen den Neuesten (bitte drei Kreuze!) und der klassischen Epoche. Das stürmisch applaudirte Lied Scheidemantel's zur Verherrlichung des Brigantenthums („Heiduck und Brigant sind wohl das Gleiche“), dann das contrapunctisch reizend umschriebene Lied Marga's: „Hier will ich rasten“ und der ausgezeichnet schön gemachte Ensemblesatz, Quartett mit Chor: „Laß Sorge nicht dein Herz beschweren“ und endlich die ganz prächtig ungarisch-russisch gefärbten (nebenbei gesagt, vortrefflich getanzten) Erntefestweisen sind wahrhaft schöne Musik. Die beiden durch das Werk sich ziehenden Hauptmotive und ihre Verwendung im Traume Marga's sind vorzüglich ausdrucksfähig.“

Der Tag der Aufführung der „Marga“ bedeutet insofern auch den Beginn einer neuen Epoche in Pittrich's Künstlerlaufbahn, als er an jenem Abend gleichzeitig als Dirigent (des Meißener Porzellans) auftrat, und er seitdem alle Ballets zu dirigiren

hat. Als Pittrich 1895 plötzlich und ohne Probe die Direction der Oper „Hänsel und Grethel" übernehmen mußte und sie glücklich durchführte, ist ihm auch die Oper zu leiten geblieben, und einige Spielopern sind inzwischen dazu gekommen. Privatim hatte er sich freilich schon vorher als Dirigent hervorgethan, so unter Anderem als Leiter des Männergesangvereins „Liedergruß".

Die nächste Musik Pittrich's, die das Hoftheater brachte, war die zur „Blonden Kathrein" von Richard Voß. Aus dieser Musik werden die Ouverture, das Violinsolo zur Ankunft des Todes, die Musik beim Hinwegtragen des Knaben, und jene in den Gefilden des Himmels besonders gerühmt. Dann folgt die Musik zu Wilbrandt's „Meister von Palmyra", aus der das Adonis-Lied (bei Seeling) erschienen und sehr populär geworden ist.

Von sonstigen Compositionen Pittrich's seien außer zahlreichen hier nicht erwähnten Liedern nur kurz genannt das vielbesungene Terzett „Christnacht" (bei Ries), das Lied „Schließe mir die Augen beide" (Seeling), Serenade und Scherzo für Orchester, Berceuse für Streichorchester, Serenade für vier Waldhörner, die der Prinzessin Friedrich August gewidmete Romanze für Violine (bei Bock), die Junggesellenlieder ꝛc. Besonders erwähnt zu werden verdient ferner die durch Pittrich veranlaßte Herausgabe von vier nachgelassenen Compositionen von Chopin (bei Bock erschienen).

Es ist in der That bewundernswerth, was Alles von dem jetzt erst 25jährigen Pittrich geleistet worden ist, und die Frage ist wohl am Platze, die Ludwig Hartmann gelegentlich der Besprechung seiner Violinromanze op. 7 aufstellte: Wenn der Kaiser Herrn Skowronnek bewunderte, daß er bei so großer Jugend schon so gute Stücke schriebe, so könnte man nach dieser Logik auch bei Pittrich fragen: wenn das sein op. 7 ist, wie muß erst da sein op. 70 werden, wenn er Generalmusikdirector a. D. sein wird. Aber viel hätte nicht gefehlt, und der junge Künstler hätte ein vorzeitiges Ende gefunden. Das war, als er im Sommer 1894 auf Rügen von einer Kreuzotter gebissen wurde. Die eigene Geistesgegenwart, die ihn die Wunde sofort aussaugen hieß, aber besonders die ihm in der Greifswalder Universitätsklinik zu Theil gewordene Behandlung haben damals Pittrich seiner Kunst erhalten, durch die er gewiß noch einer ehrenvollen Zukunft entgegengeht.



Paul Bauer, Flötist, ist am 10. Juni 1864 in Potschappel als Sohn des Berghautboisten Hermann Bauer geboren. Er wurde Schüler seines Bruders, des Kammervirtuosen Albin Bauer, sowie des Kammermusikers Meinel. Der Schule kaum entlassen, wurde Paul Bauer Mitglied der Belvédère-Kapelle in Dresden, von wo er 1879 als erster Flötist auf zwei Jahre zur Parlow'schen Concertkapelle nach Homburg ging; auch nach Bad Kreuznach begleitete er diese Kapelle im Sommer. Im October 1882 nahm Bauer Stellung in Finnland und Rußland an, und zwar blieb er zwei und einhalb Jahre bei der Concert- und Theaterkapelle in Helsingfors bezw. im Sommer bei der Concertkapelle Pawlowsk bei St. Petersburg. Vom Frühjahr bis September 1885 war Bauer bei der Kapelle des Palmengartens in Frankfurt a. M., um dann als Soloflötist in der Concerthauskapelle in Berlin Stellung zu finden. Am 1. April 1886 kam er zur Kurkapelle nach Marienbad, im Herbst desselben Jahres nach Wien an das Hofburgtheater, und am 1. September 1887 als erster Flötist an die Königl. Ungarische Oper in Budapest. Am 1. April 1889 bewarb sich Paul Bauer um die durch die Pensionirung

des Herrn Prof. Moritz Fürstenau freigewordene Flötistenstelle in der Königl. Kapelle, und er wurde nach abgelegtem Probespiel engagirt.

Carl Braun, Violinist, am 1. September 1864 geboren, entstammt einer musikalischen Familie; sowohl sein Vater, wie sein Großvater waren Musiker. Nach Beendigung der Schulzeit besuchte er das Conservatorium zu Dresden, sich Violine und Theorie als Hauptfächer wählend. Als Schüler Meister Rappoldi's fand er nach zweijährigem Studium Anstellung in der Königl. Kapelle. Am 1. October 1892 erhielt er den Rang eines Königl. Kammermusikers. Braun ist ein hervorragend befähigter Musiker, der schon als Knabe im Winter 1871/72 in Gesellschaften öffentlich spielte, und der auch später sowohl als Geiger, wie als Dirigent mit Erfolg auftrat. Nicht minder zeigen mehrere Orchestercompositionen von dem musikalischen Talent Braun's, von denen eine u. A. in einem Sinfonieconcert der Gewerbehauskapelle aufgeführt wurde und den Beifall der Kritik fand.

Julius Wilhelm Brunow, Contrabassist, ist geboren am 24. Dezember 1862 zu Sondershausen. Nach absolvirter Lehrzeit in den Stadtkapellen zu Seehausen bei Magdeburg und Kötzschenbroda in den Jahren 1880 bis 1882, wurde er Contrabassist und Tubaist in der Stadtkapelle zu Warburg bei Cassel, dann in Zürich (Theater) und später am Kurorchester und Saisontheater in Aachen. Nach

seiner 1887 beendigten Militärdienstzeit als Hautboist in der Kapelle des Grenadier-Regiments Nr. 101 in Dresden, wurde er Mitglied des Hoftheater-orchesters, und am 1. Februar 1895 erhielt er Anstellung als Aspirant in der Königl. musikalischen Kapelle.

Richard Bruns, Trompeter, ist als Sohn des inzwischen pensionirten Kammermusikers August Bruns am 15. November 1867 in Dresden geboren. Seine tüchtige, musikalische Ausbildung erhielt er von seinem Vater, einem hervorragenden Künstler in seinem Fache. Seit dem 1. October 1892 als Aspirant in der Königl. Kapelle angestellt, tritt Richard Bruns erfolgreich in die Fußtapfen seines Vaters.

Walther Drechsler, Violinist, geboren in Gera am 2. Januar 1866, studirte an der Musikschule in Weimar, besonders bei Walbrül — einem Schüler L. Spohr's — Violine, ein Studium, das er später bei Prof. Rappoldi in Dresden vollendete. Sein erstes Engagement fand der junge Künstler als Concertmeister in der Kapelle des Königl. Belvédères in Dresden, von wo aus er am 1. October 1886 in die Königl. Kapelle eintrat. Am 1. Januar 1894 wurde er Königl. Kammermusiker. Seit Jahren wirkt Drechsler auch als Lehrer für Violine, und zwar an der Schneider'schen Musikschule.

Gustav Heimann, Pauker, ist seit dem 1. August 1885 am Hoftheater angestellt. Er ist in Bautzen am 1. December 1853 geboren, besuchte von 1860

bis 1868 die Domschule in Bautzen. Er war erst zum katholischen Geistlichen bestimmt, indeß überwog seine Neigung zur Musik. So trat er 1868 beim Stadtmusikdirector in Löbau in die Lehre, um 1870 in das Stadtmusikcorps in Bautzen einzutreten. 1872 kam er zur Puffhold'schen Stadtkapelle nach Dresden, war dann bis 1878 in der Pohle'schen Kapelle, dann von 1878 bis 1885 im Winter bei der damals in Dresden so beliebten Mansfeld'schen Kapelle, im Sommer bei Gottlöber. Am 1. October 1895 wurde Heimann zum Königl. Kammermusiker ernannt. Besonders erwähnenswerth ist Heimann als Virtuos auf dem Xylophon, das in einigen der neueren Opern zur Anwendung kommt.

Edmund Kayser, Viola, ist in Birkwitz bei Pillnitz am 4. Mai 1852 geboren. Er begann seine künstlerische Laufbahn unter schwierigen Verhältnissen; sein Vater, ein ehrsamer Schmiedemeister, hatte ihn zwar für den musikalischen Beruf von vorn herein bestimmt, aber des Handwerksmeisters Ideale waren mit dem Dorfmusikanten erschöpft. Er träumte gewiß nicht, daß sein Sohn nach verhältnißmäßig wenigen Jahren Königl. Sächsischer Kammermusiker sein würde. Mit sieben Jahren schon spielte Kayser Violine, bald auch Klavier; aber erst vom sechszehnten Lebensjahre ab gelang es ihm, das Königl. Conservatorium in Dresden zu besuchen, wo seine Lehrer und Meister Concertmeister Hüllweck, Prof. Lauterbach, Prof. Rischbieter, Dr. Rietz und Emil Leonhard waren.

Jetzt ist Kayser selbst Lehrer an der Anstalt, der er seine Ausbildung verdankt. Seine erste Anstellung fand der junge Musiker am Königl. Hoftheater, in welcher er es bis zum 1. November 1892 zum Königl. Kammermusiker gebracht hatte.

Gustav Adolf Kleinert, Contrabassist, ist am 27. October 1865 in Dresden geboren. Er besuchte bis zum vierzehnten Jahre die Bürgerschule und hatte zugleich vier Jahre lang Musikunterricht. Später lernte er drei Jahre in der Stadtpfeiferei und ein Jahr in der Musikschule von König. Erst darnach besuchte er das Dresdner Conservatorium. Er war dann drei Jahre in der Kapelle des Schützenregiments Nr. 108 in Dresden. Von 1890 bis 1892 dem Orchester des Neustädter Hoftheaters angehörend, wurde er am 1. October 1892 als Aspirant in der Königl. Kapelle angestellt.

Wilhelm Köcher, Contrabassist, ist Schüler des Prof. Keyl. In Wittgendorf bei Zittau geboren, kam er 1871 nach Dresden. In größeren Kapellen war er unter Löwenthal, Puffhold und Mansfeld als Contrabassist thätig. Im Jahre 1876 wurde er Mitglied des Neustädter Theaters; 1883 in die Königl. Kapelle eingetreten, wurde er 1890 zum Kammermusiker ernannt. An der Dresdner Musikschule hat Köcher die Stelle des Lehrers für Contrabaß inne.

Arthur Kreyssig, Violinist, ist geboren am 2. Mai 1862 in Schönau bei Chemnitz. Er machte

seine musikalischen Studien bei Hans Sitt in Chemnitz und später — nach beendeter Militärzeit — auf dem Königlichen Conservatorium in Dresden als Schüler des Herrn Prof. Rappoldi. Am 1. Mai 1886 trat Kreyssig in die Königl. Kapelle als Aspirant ein, am 1. Januar 1894 wurde er zum Kammermusiker ernannt.

Rudolf Eduard Krömer, große Trommel, in Kosel am 29. November 1863 geboren, widmete sich nach dem Besuche der Schule daselbst und des Gymnasiums in Kattowitz der Musik, und zwar auf den Musikschulen in Gleiwitz und Beuthen. Im Jahre 1883 trat er als erster Oboist beim Infanterie-Regiment Nr. 133 in Zwickau ein, ein Augenübel zwang ihn aber nicht nur die Militärmusiker-Carrière, sondern auch die Oboe aufzugeben. Er war nunmehr als Pauker bei verschiedenen Orchestern, bis er am 1. October 1895 bei der Hofkapelle Anstellung fand.

Hermann Kutzschbach ist seit dem 1. Juni 1895 am Königl. Hoftheater als Correpetitor angestellt. Er ist am 30. August 1875 in Meißen geboren, und war nach seiner Confirmation zwei Jahre lang als Violinist im dortigen Stadtorchester thätig. Darnach besuchte er, um seine musikalischen Anlagen weiter auszubilden, das Königl. Conservatorium in Dresden von Ostern 1892 bis 1895. Seit September 1894 ist er auch selbst als Lehrer am Conservatorium thätig. Seine Fähigkeiten als Componist und Dirigent bekundete er zum ersten Male

öffentlich gelegentlich eines Concertes des Conservatoriums in Braun's Hotel am 4. März 1895, bei welcher Gelegenheit Kutzschbauch eine selbst componirte Sinfonie dirigirte. Einstimmig spendete die Kritik ihm das höchste Lob.

Arthur Meißner, Violinist, erhielt seine erste Ausbildung von dem Dresdner Violinlehrer König und dem Kammermusiker Seelmann, um sich dann beim Concertmeister Anton Sitt und dem Professor Rappoldi weiter in seinem Fache künstlerisch auszubilden. Meißner ist Dresdner, geboren am 12. Mai 1859. Seine erste Anstellung fand er am 1. October 1876 in der Mansfeld'schen Kapelle in Dresden, der er bis 1880 angehörte, in welchem Jahre er nach erfolgreichem Probespiel in die Hofkapelle nach Meiningen kam, deren Kunstreisen unter Hans von Bülow's Leitung er bis 1884 mitmachte. In den Sommerferien der Jahre 1883 und 1884 war Meißner auch einer Einladung nach Bayreuth gefolgt, um dort als Geiger in den Parizifal-Aufführungen mitzuspielen. Als tüchtiger Solist auf seinem Instrumente hat Meißner auch mehrfach Gelegenheit gehabt, in großen Concerten mit Erfolg zu wirken. Mitglied der Königl. Kapelle in Dresden wurde er im Jahre 1884.

Paul Michael, Violoncellist, ist als Sohn eines Königl. Beamten am 4. Juli 1867 in Auerbach im Vogtland geboren. Er erhielt seinen ersten Klavier- und Violinunterricht vom Lehrer in Moritzburg,

wohin inzwischen Michael's Vater versetzt worden war. Nach zwei Jahren kam er auf die Neustädter Realschule, während deren Besuchs der junge Mann beim jetzigen Cantor Römhild seine musikalischen Studien fortsetzte. Sein Wunsch, sich ganz der Musik zu widmen, wurde vom Vater abgelehnt, vielmehr sollte sich Michael auf dem Seminar in Pirna, das er Ostern 1881 bezog, zum Lehrer ausbilden. Aber am 15. Januar 1882 konnte er doch Pirna verlassen, um das Dresdner Conservatorium bis 1887 zu besuchen, das er mit dem Reifezeugniß und öffentlicher Belobung verließ. Sein Hauptinstrument war das Violoncello, in dessen Kunst ihn Altmeister Grützmacher unterrichtete. Außerdem studirte er bei Höpner und Professor Döring Klavier, bei Alban Förster und Rischbieter Harmonielehre. Nach dem Abgang vom Conservatorium studirte er noch privatim bei Grützmacher, und Composition bei Müller-Reuther, während er gleichzeitig in Nicodé's Philharmonischen Concerten mitwirkte. Zunächst als Volontär in die Königliche Kapelle eingetreten, rückte er nach dem Tode des Kammermusikers Karasowsky am 1. Juni 1892 in die Stelle eines Aspiranten ein. Michael ist auch als Componist mehrfach aufgetreten, und am Musikinstitut des Fräulein von Strombeck ist er Lehrer für Violoncello und Harmonie.

Fritz Nusser, Cellist, geboren am 22. Dezember 1858 zu Itzehoe in Holstein. Er besuchte bis zum 18. Lebensjahr das Gymnasium zu Glückstadt, um

sich dann, einer tiefen Neigung folgend, der Musik zu widmen. Seine musikalischen Studien absolvirte er als Schüler des Concertmeisters, Kammervirtuosen Grützmacher, in den Jahren von 1877 bis 1880. Im darauffolgenden Jahre finden wir den begabten, jungen Künstler an der Hofkapelle in Sondershausen als Cellist, von wo aus er an die Königl. Kapelle nach Dresden Stellung erhielt. Nusser ist nicht nur ein tüchtiger Orchestermusiker, sondern er hat auch als Solist auf dem Cello schon große Erfolge erzielt. Er verfügt über ebenso ausgezeichnete Technik, wie über einen vollen, schönen Ton und entwickelt hinsichtlich des Vortrages Vornehmheit und Geschmack. Am 1. October 1891 erhielt Nusser den Titel eines Königl. Kammermusikers.

Georg Pietzsch, Oboist, ist am 10. November 1863 in Dresden geboren. Vom neunten Lebensjahre ab erhielt er Klavierunterricht und besuchte dann vom 1. November 1878 bis 15. Juli 1884 das Königl. Conservatorium in Dresden als Specialschüler für Oboe bei Meister Hiebendahl. Bei seinem Abgang erhielt er eine öffentliche Belobung und den Preis des Herzogs von Coburg. Außer Oboe studirte Pietzsch auf dem Conservatorium bei Prof. Rischbieter Harmonie, bei Janssen Klavier, bei Prof. Wüllner Chor und Orchester und bei Prof. Naumann Musikgeschichte. Seine erste Anstellung fand Pietzsch im März 1886 in Frankfurt a. M. als erster Oboist in der Palmengartenkapelle bei Kapellmeister Gott-

löber, dann war er unter Cramer in der Belvédère-Kapelle in Dresden, und im Winter 1887 bei Stahl im Gewerbehause in Dresden. Am 1. Januar 1888 kam er als zweiter Oboist in die Königl. Kapelle, und am 1. October 1889 erhielt er den Titel eines Königl. Kammermusikers.

Ch. Ritter-Schmidt ist am 13. Januar 1865 zu Grebenstein in Hessen-Nassau geboren. Nach dem Besuche der dortigen Schule schickten ihn seine Eltern im Jahre 1879 nach Mühlhausen in Thüringen, um sich dort im Stadtmusikchor zum Musiker auszubilden. Er erhielt dort einen tüchtigen Lehrer, bei dem er nicht nur Unterricht im Violinspiel nahm, welchem Instrumente er übrigens schon während seiner Schulzeit obgelegen hatte, sondern auch fleißig Harmonie, Klavier und Oboe betrieb, welch letzteres bald sein Hauptinstrument wurde. Nach vierjährigem Studium in Mühlhausen fand Ritter-Schmidt sein erstes Engagement in Bad Soden im Taunus, worauf er seine musikalischen Studien am Conservatorium in Leipzig vollendete. Darnach führten ihn Engagements nach Berlin (Concerthaus), Gothenburg in Schweden, Bad Kreuznach, Köln a. Rh. (Stadttheater), bis er am 1. December 1889 an das Dresdner Hoftheater mit dem Titel eines Königl. Kammermusikers als Oboist und Englisch-Hornbläser angestellt worden ist.

Arthur Schirmer, Cellist, geboren in Dresden am 22. März 1868; er besuchte das Dresdner Con-

servatorium, an dem er sich unter Meister Grützmacher's Leitung zu einem tüchtigen Künstler ausbildete, nachdem er vorher schon den Unterricht des trefflichen Cellisten Sebastian Lorenz genossen hatte. Jetzt ist Schirmer selbst Lehrer für Cello am Conservatorium. Seine Stellung am Hoftheater begann er am 1. August 1889 im Orchester des Neustädter Theaters, von wo aus er am 1. September 1892 als Expektant in die Königl. musikalische Kapelle kam. Inzwischen wurde er Aspirant.

Friedrich Schramm, Violinist, ist geboren in Dresden am 9. August 1867, studirte am Dresdner Conservatorium unter E. Kayser, Wolfermann und Prof. Rappoldi. Er befindet sich z. Zt. in der Stellung eines Aspiranten.

Emil Teuchert, Tubabläser, geboren am 29. Mai 1858 in Chemnitz, erhielt seine musikalische Bildung in Chemnitz und war sodann in Dresden, Waldenburg als Musiker thätig, kam später in die Königl. musikalische Kapelle, in der er am 1. October 1890 in die Stellung eines Aspiranten einrückte, und am 1. October 1892 Kammermusiker wurde.

Ernst Teutscher, ein ausgezeichneter Violinist, in dem schon frühzeitig sich das Talent des Musikers bemerkbar machte. Am 11. Juni 1868 als Sohn eines Beamten der Königl. Hüttenwerke in Halsbrücke bei Freiberg in Sachsen geboren, erhielt er im siebenten Lebensjahre von einem Bergmann in Halsbrücke den ersten Violinunterricht, der später

beim Musikdirector Schneider in Freiberg fortgesetzt wurde, und zwar bis zum 11. Lebensjahre. Schon während jener Zeit trat der junge Künstler öffentlich in Concerten als Solist auf, u. A. auch im Gewerbehause in Dresden bei Mansfeld. Als Teutscher vom Jahre 1881 ab in Dresden das Gymnasium besuchte, kam er gleichzeitig zu Rappoldi, der erst der rechte Meister für den angehenden Künstler gewesen ist; von der Tüchtigkeit des Schülers legten damals schon Concertreisen des jungen Teutscher Zeugniß ab, den man zu jener Zeit u. A. auch in dem vornehmsten Concertsaal Dresdens, im Hôtel de Saxe, hörte. Der glänzendste Beweis seiner Künstlerschaft aber liegt gewiß darin, daß der 17jährige Teutscher, als er sich um eine Stelle in der Königl. Kapelle bewarb, von 33 Bewerbern den Sieg davon trug. Am 1. Mai 1893 avancirte er zum Königlichen Kammermusiker. Ebenso, wie als ausübender Musiker, ist Teutscher auch als Lehrer geschätzt.

Franz Edmund Moritz Weißbach wurde geboren am 12. März 1852 in Marienberg in Sachsen. Er wirkte schon während seiner Schulzeit als Geiger und Pauker in der Marienberger Stadtkapelle und trat dann zur weiteren Ausbildung in die Zschopauer Stadtkapelle ein. Seit 1870 wirkte Weißbach als Klarinettist in der Kapelle des Königl. Belvédères in Dresden, von wo er am 1. März 1875 in das Neustädter Hoftheater-Orchester kam. Mitglied der Königl. Kapelle (für Schlaginstrumente) wurde er

1893. Weißbach ist Vorsitzender des gegenwärtig über 600 Mitglieder zählenden Allgemeinen Musiker-Vereins in Dresden.

Reinhold Werner, Trompeter, ist einer der hervorragend begabten Mitglieder der Königl. Kapelle, der neben seinem großen Concurrenten auf der Trompete, Kammervirtuos Fricke, der erste Vertreter dieses Instrumentes ist. Er wurde am 14. September 1862 in Wittichenau (Regierungsbezirk Liegnitz) geboren. Schon von seinem sechsten Jahre an erhielt er Musikunterricht von seinem Vater, welcher Stadtmusiker dortselbst war. Kaum über zehn Jahre alt, wurde der Knabe zu öffentlichen Musiken herangezogen, um im Alter von vierzehn Jahren zur weiteren Ausbildung dem Stadtmusikdirector Rommel in Radeberg in Sachsen übergeben zu werden. Auf Grund seines ungewöhnlichen Talentes erhielt Werner am 1. Januar 1879 eine volle Freistelle am Königl. Conservatorium in Dresden und wurde Schüler Queißer's. Schon nach ein und einhalbjährigem Studium konnte er mit dem Reifezeugniß entlassen werden und Stellung als erster Trompeter bei der Mansfeld'schen Kapelle annehmen. In dieser Stellung war er vier und einhalb Jahr lang thätig, bis er am 1. Mai 1885 in die Königl. musikalische Kapelle kam. Im Jahre 1888 wurde er Königl. Kammermusiker.



Inhalts-Verzeichniß.



Druck von F. L. Staub, Dresden.

Dresdner Autoren:

Wolfgang Kirchbach.

Der Weltfahrer. Roman. Zweite Auflage. M. 5,—, geb. M. 6,—.
Die letzten Menschen. Ein Bühnen-Märchen. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Des Sonnenreiches Untergang. Kultur-Drama. M. 1,50, geb. M. 2,50.
Gordon Pascha. Ein Zeitdrama. M. 1,50, geb. M. 2,50.
Eginhardt und Emma. Schauspiel. M. 1,50, geb. M. 2,50.

Königsbrun-Schaup.

Die Bogumilen. Roman aus Neu-Oesterreich. M. 5,—, geb. M. 6,50.
Der Mond. Eine Dichtung. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Tausendlust. Märchen. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Neue Märchen. M. 1,50, geb. M. 2,50.
Gedichte. M. 1,50, geb. M. 2,50.

Franz Koppel-Ellfeld.

Marguerite. Schauspiel. M. 2,—.

Frieda Nier.

Je länger, je lieber. Roman. M. 3,—, geb. M. 4,—.

A. Osterloh.

Der Andere. Lustspiel. M. 1,—.

A. Paul.

Ein Wahn. Dramatische Skizze. M. 1,—.

Ernst Roeder.

Gedichte. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Märzveilchen. Gedichte. Zweite Auflage. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Junges Leben. Gedichte. M. 2,—, geb. M. 3,—.

Carl von Weber.

Ehre ist Zwang genug. Roman. M. 5,—, geb. M. 6,—.

Wilhelm Wolters.

Mädchen am See. Erzählung. Zweite Auflage. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Geliebt werden. Roman. M. 5,—, geb. M. 6,—.
Indian Summer. Eine Herzensgeschichte. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Aus der Rentiersecke. Humoresken M. 1,—, geb. M. 2,—.
Eine Million. Schauspiel. (Mit Karl Gjellerup.) M. 2,—, geb. M. 3,—.

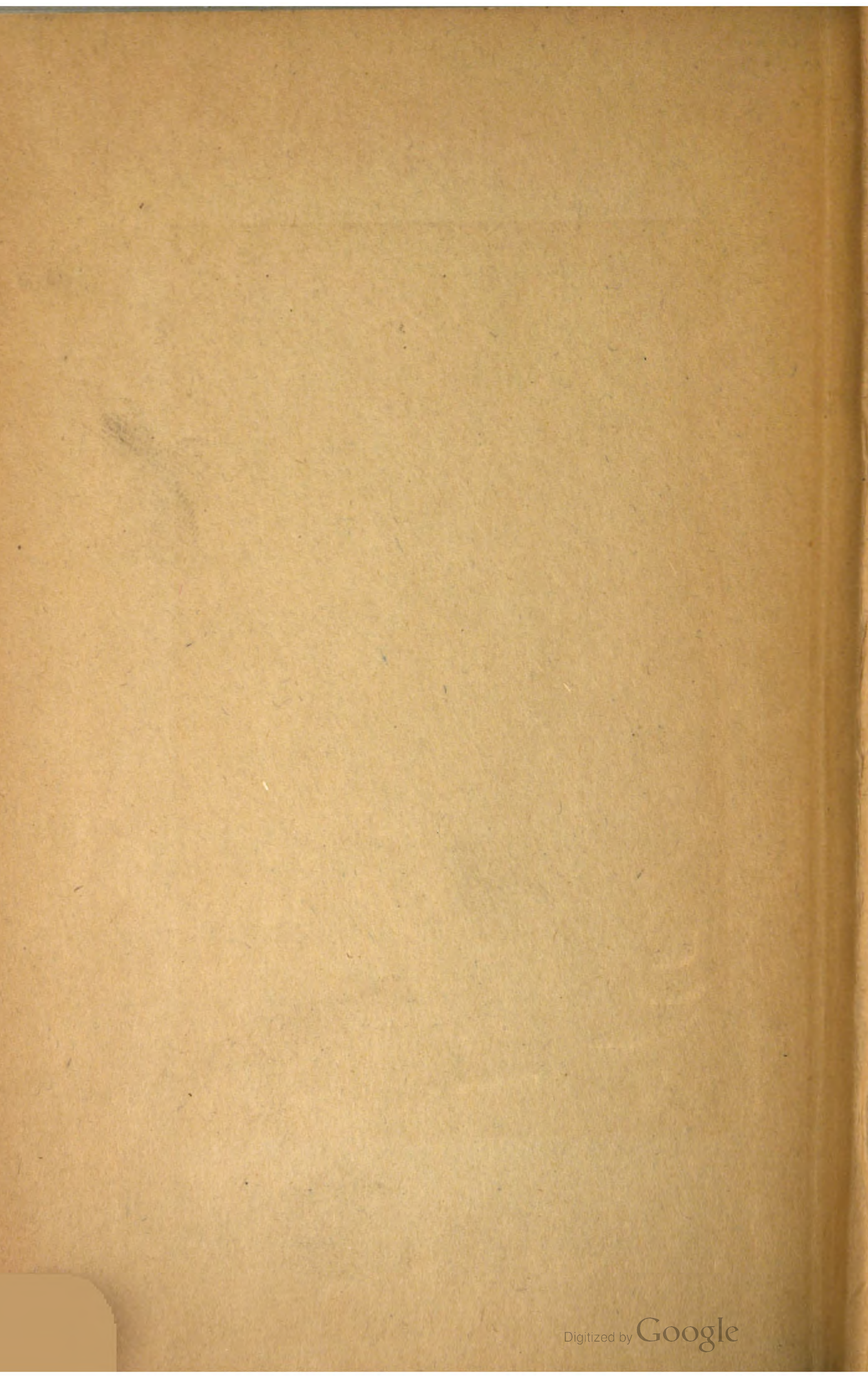
Dr. Heinrich Zschalig.

Holger Drachmann's dramatische Werke:

Autorisirte Uebersetzung.

Es war einmal. Märchenspiel. M. —,60, geb. M. 1,50.
Schneefrid. Melodrama M. —,50.
Tausend und eine Nacht. Märchenspiel. M. 1,—, geb. M. 2,—.

Druck von F. L. Staub Dresden.





DATE DUE

SEP 1 0 2007			

